

J. G. NOVERRE

*Scrisori
despre
dans
și
balete*



EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMANIA

Traducere din limba franceză de
I O N I A N E G I C

Această lucrare s-a tradus după
Jean Georges Noverre

LETTRES SUR LA DANSE ET SUR LES BALLETS
Stuttgart et Lyon, 1759

*Tot ceea ce faceți
este plin de poezie*

VOLTAIRE

Este o adevărată poetică
ABATELE DE VOISENON

I N T R O D U C E R E

Cînd a apărut la Stuttgart și Lyon, în decembrie 1759, cartea *Scrisori despre dans și balet*, s-a produs în lumea teatrelor o adevărată explozie, dislocînd în această artă baze tradiționale ce păreau menite unei dăinuiri seculare. Concepții rațional stabilite au fost răsturnate, practici consacrate de timp și rețete de succes necontestat au fost înlăturate, iar dansatori și maeștri de balet reputați s-au văzut obligați să-și reia studiile profesionale ca orice novici.

Dar nu atît caracterul ideilor a surprins și tulburat spiritele retardate — atrăgînd în schimb pe oamenii de gust și pe artiștii dornici de progres, fiindcă unele dintre aceste idei erau cunoscute — cît patosul cu care erau prezentate, tonul polemic ce le susținea și, îndeosebi, personalitatea autorului, de data aceasta un maestru de balet, cu o amploare de cunoștințe, o putere de pătrundere și de analiză în problemele specifice artei sale cu totul neobișnuite în lumea dansatorilor.

Prin forța concepției, claritatea și vigurozitatea stilului, cartea a pătruns în saloane, unde ideile gînditorilor iluminiști erau difuzate și comentate cu pasiune după cum ne atestă *Correspondența* lui Grimm, s-a răspîndit curînd în toate țările europene în care se practica baletul, și nu numai profesioniștii, ci și literații de mare prestigiu ca Voltaire și Lessing au fost captivați de valoarea lucrării și de personalitatea celui ce o scrisese.



Jean Georges Noverre s-a născut la 29 aprilie 1727, la Paris. În familia sa nu existau tradiții artistice, nici din partea mamei, franceză de origine, nici din a tatălui, Jean Louys Noverre, elvețian

din Lausanne și fost adjutant în armata regelui Carol XII al Suediei. La data când s-a născut Jean Georges fostul ofițer al monarhului suedez făcea parte din corpul de elvețieni care alcătuiau garda palatului regal. Într-o aripă a acestei imense clădiri era instalată Opera, nu departe de locuințele administrative, și astfel viitorul dansator, încă de când era copil, a fost atras și fascinat de feeria spectacolelor în care idila pastorală sau drama se îmbina cu dansul și muzica.

Fortînd voința tatălui său care năzuia să-l facă militar, Jean Georges devine elevul lui Louis Dupré dansator nobil celebru, supranumit marele Dupré. În cursul anilor 1741—1743 probabil, fiindcă Noverre n-a precizat niciodată data și nici în ce calitate, frecventează salonul dansatoarei Marie Sallé, pe atunci retrasă de pe scenă. Unele dintre ideile acestei ilustre artiste se regăsesc în lucrarea lui Noverre ceea ce ne determină să presupunem că a primit de la ea îndrumări profesionale îndeosebi de ordin estetic.

După terminarea studiilor, în 1743, este angajat de Jean Monnet, directorul Operei Comice, care era un teatru de bîlci în marginea Parisului, și debutează la Fontainebleau, unde, împreună cu colega sa, domnișoara Puvigné, dansează în fața lui Ludovic XV.

Un timp activează la Potsdam în corpul de balet al regelui Prusiei, trece în 1747 la Dresda și apoi se stabilește, în vara aceluiași an, la Strassburg, unde rămîne pînă în anul 1750. Lyon, centru comercial și cultural important, îl atrage și acceptă un angajament la teatrul din acest oraș în care îl găsim pînă în 1754. În cursul acestor ani montează baletе și la Marsilia, în ambele orașe arta lui coregrafică fiind apreciată. Desigur că tocmai din această cauză el tinde spre capitală unde speră să obțină aplauzele parizienilor și aprecierea spiritelor superioare.

În anul următor, în perioada tîrgului de Saint-Laurent, Opera Comică din Paris devine, prin baletеle lui Noverre *Sărbători chinezești* și *Fîntîna tinereții*, centru de atracție pentru numeroșii vizitatori străini, cît și pentru localnici.

În anul 1755, invitat de către celebrul actor David Garrick, pleacă la Londra cu ansamblul său de balet pentru o serie de spectacole și rămîne, timp de doi ani, ca prieten și oaspete al acestuia. E un timp de studii și de convorbiri despre artă în care maestrul de balet francez descoperă talentul covîrșitor și cultura adîncă a noului său prieten.

În bogata bibliotecă a celebrului interpret shakespearian, Noverre citește mult și se documentează. Poate că acum simte, pentru prima dată, regretul, mărturisit mai tîrziu, de a nu fi primit în copilărie o

educație completă și poate că în aceste momente i se formează convingerea că dansatorul trebuie să fie un artist cult.

În ce epocă studiază el pe Aristotel și Lucian, pe Homer și tragicii greci, unde a citit pe unii autori latini, literatura clasică franceză și italiană, nu putem ști.

În 1759, când publică *Scrisori despre dans*, posedă o remarcabilă cultură de autodidact și este la curent cu tot ce s-a scris în domeniul teatrului de către Du Bos, Cahusac, Diderot sau alți gânditori din epoca iluministă.

În anii precedenți frecventase atelierele pictorilor, muzeele și salonul anual de pictură. Nu numai atât; studiasse anatomia și osteologia, se informase în toate direcțiile, chiar și la șeful grajdurilor regale care se ocupa cu dresajul cailor.

Întorcându-se de la Londra, încearcă să intre la Operă, însă, cu toate că este susținut de madame de Pompadour, nu reușește din cauza opoziției dansatorilor. Pleacă apoi la Lyon, în martie 1757, unde îl chema un nou angajament și îl așteptau vechi admiratori. În atmosfera mai calmă a acestui oraș începe să redacteze scrisorile despre dans și balete, în total 15, presupuse a fi fost trimise unei persoane neidentificate, care nici nu trebuie căutată, fiindcă forma literară a scrisorilor apare deseori în stilul scriitorilor francezi din secolele XVII și XVIII.

În același timp ducele Karl Eugen de Württemberg îl angajează să conducă ansamblul de balet din capitala ducatului său și, la 12 martie 1760, Noverre debutează pe scena germană cu baletul *Amor și Psihe*. Stuttgart este la această dată un oraș cu o viață plină de fast și voluptate, care atrage numeroși artiști, dar și aventurieri ca renumitul Cassanova. Edificii monumentale, spațioase, îi dau o măreție barocă impresionantă. Teatrul ducal, împodobit cu bogate stucaturi și luminat de 7000 de lumânări înfipite în somptuoase candelabre, cuprinde 4000 de locuri, iar pe scena lui vastă se poate desfășura un regiment pedestru.

Noverre are la dispoziție 100 de dansatori și dansatoare, o orchestră de 40 de instrumentiști sub conducerea lui Niccolo Jomelli, compozitor celebru, pe renumitul arhitect și pictor Giovanni Girolamo Servandoni ca scenograf, iar pe Louis Boquet și Colomba ca desenatori de costume.

Independent, avînd libertate completă să-și aplice ideile și fiind plătit cu un salariu de 4000 de fiorini în afară de alte beneficii și 2500 de fiorini pentru soția sa, angajată ca actriță la teatrul ducal,

Noverre putea fi satisfăcut, dacă aspirațiile sale n-ar fi năzuit constant spre Opera din Paris.

Stuttgart devine un far al baletului european; cei mai renumiți dansatori și maeștri de balet vin și admiră arta nouă prezentată de cel ce primise de la Garrick epitetul de „Shakespeare al dansului”. În unele stagioni, în ansamblul lui Noverre dansează celebrități ca August și Gaetano Vestris sau Gardel; elevii și colaboratorii săi sînt dansatori de mare renume ca Jean Dauberval, Charles le Picq sau Balleti. August Vestris, supranumit zeul dansului, apare ca interpret în *Medeea și Iason*, pe care apoi îl montează el însuși cu un rar succes la Opera din Paris, fără să menționeze numele lui Noverre.

La 24 ianuarie 1767, ansamblul de balet se desființează, fiindcă nesăbuitele cheltuieli pe care le face duce ruinează micul stat german.

Noverre însă este chemat imediat la Viena ca maestru de dans al curții imperiale, avînd aici ca elevă pe viitoarea regină a Franței, Maria Antoaneta, și este angajat ca maestru de balet la Burtgtheater și Kärntnertor Theater.

Activitatea lui în acest post durează cu deosebită strălucire 7 ani. În acest timp colaborează cu compozitorul Christoph Willibald Gluck și la 26 decembrie 1767, montează un balet în opera acestuia *Alceste*; în 1773 compune și regizează coregrafia pentru operele *Paris și Elena* și *Orfeu și Euridice*. Publicul vienez îl admiră și îl aplaudă. Adversarii pe care și-i creează și intrigile de culise nu se datoresc numai invidiei profesionale, cum spune el, plîngîndu-se că l-au prigonit de-a lungul întregii sale cariere, ci și caracterului său irascibil și arogant.

„Este un foarte fin și iscusit francez, care nu vede pe lume decît teatrul și pantomima, citim într-o corespondență particulară din Milano. Foarte gelos de numele său, Noverre nu este lipsit de cusururile camenilor din teatru. Nu cred că este un om amabil. În societate este imposibil dar ca artist e magnific”.

La Milano Noverre îl întâlnește pe Mozart care scrie muzica pentru un mic balet, *Ascanio în Alba*, de abatele Passini și colaborează împreună la acest spectacol. Află în același timp că Angiolini a publicat cu un an înainte o broșură în care îl acuză de plagiat și lipsă de originalitate, susținînd că Frantz Hilverding van Werven, un maestru de balet vienez al cărui elev fusese Angiolini, este creatorul baletului de acțiune.

Dar acest atac, oa și multe altele, nu împiedică alegerea sa ca membru al Academiei de dans din Paris. Acum speră că, în noua sa calitate, avînd și sprijinul Mariei Antoaneta, devenită prințesă de

coroană a Franței, va putea să obțină postul de maestru de balet la Operă, rămas vacant prin demisia lui August Vestris. Numirea sa provoacă însă o adevărată revoltă printre dansatorii acestei instituții, agitați de Gardel și Dauberval, care pretind că li se cuvine, de drept, locul solicitat.

Noverre este boicotat și împiedicat să-și desfășoare toate posibilitățile. Primul său spectacol *Apeles și Campaspe*, un balet pe care îl reprezentase și la Stuttgart, se bucură totuși de aprecieri elogioase.

Horatii însă, balet extras din piesa lui Pierre Corneille, este o cădere.

Bachaumont face baletului o analiză dezvoltată și, menționând criticile ce i se aduc, recunoaște că coregraful acestui spectacol este un om de geniu. Dar publicul din Paris, care știa pe de rost versuri din tragediile lui Corneille și Racine, nu se poate învoi să vadă gesticulând muți pe eroii ale căror replici nobile și pasionate se exprimau în imagini și ritmuri ce îl încântaseră adesea. Marie Joseph Chenié, poetul elenizant, protestează contra reprezentării tragediilor în balet și critică concepția lui Noverre.

Acesta cedează gustului spectatorilor și o nouă montare, *Vicleniile amorului* sau *Toaleta lui Venus*, balet anacreontic, în care erotismul, învăluit în sentimente superficiale, se exprimă în forme elegante, îi atrage unanime elogii.

În acest timp, după o obositoare călătorie, Mozart, ajuns la Paris, scrie tatălui său că a întâlnit pe Noverre, care l-a invitat permanent la masă în apartamentul său, și că lucrează împreună la un balet (5 aprilie și 14 mai 1778). Noua lucrare se intitulează *Les Petits Riens* (*Micile nimicuri*) și este interpretată de doi dansatori celebri: Marie-Madeleine Guimard și Jean Dauberval. Succesul său strălucit determină direcția Operei din Paris să-l mențină în repertoriu și după plecarea lui Noverre. În anul 1928 a fost reluat la Londra de către Marie Rambert și apoi la Sadler's Wells în anul 1931, obținând aplauze entuziaste. În afară de spectacolul *Moartea lui Agamemnon*, montat de Rudolf von Laban în 1925, în Germania, *Les Petits Riens* este singurul balet din lucrările lui Noverre, pus în scenă în epoca modernă.

Dușmănia dansatorilor principali ai Operei din Paris, la care se asociază și Guimard, îl silesc să părăsească, în 1783, locul pe care îl dorise cu pasiune, mulțumindu-se cu o pensie de 3000 de franci, și se retrage la Clermond-Ferrand. Evenimentele revoluționare din 1789 îl sărăcesc și, temându-se că relațiile sale cu Maria Antoaneta ar putea să-i atragă neplăceri, pleacă în Anglia, unde, la teatrul Drury Lane din Londra, pune în scenă baletul *Adèle de Ponthieu* cu care

obține succes. Ultima sa compoziție în capitala engleză este coregrafia pentru dansurile din opera *Victoria* de Paisiello, în iulie 1794.

Intors în Franța, bătrîn și obosit de atîta zbucium, retipărește, în 1807, într-o nouă ediție, lucrarea din 1759, revizuită și adăugită cu librete din baletele sale, scrisori schimbate cu Voltaire, cu abatele de Voisenon și alte cîteva persoane, dîndu-i un nou titlu: *Scrisori despre artele imitatoare în general și despre dans în particular*.

În anul 1810, retras și uitat de public, se stinge la 24 octombrie, într-o umilă casuță, la Saint-Germain en-Lay.



Viața lui Noverre cuprinde aproape trei pătrimi din veacul iluminismului, din secolul tuturor negațiilor și al răsturnărilor fundamentale, arc de timp larg deschis în care spiritualitatea franceză și europeană a trecut prin faze diferite. În secolul XVIII o trăsătură caracteristică a lumii galice este întoarcerea la natură, originală, adevărată, netransformată de activitatea rațională a omului. La această orientare spirituală și afectivă a contribuit, în primul rînd, avîntul pe care l-au luat călătoriile spre țarmuri îndepărtate, fapt reflectat și în numeroasele spectacole cu teme exotice dintre care amintim cunoscutele balete *Indiile galante* de compozitorul Jean Philippe Rameau și *Sărbători chinezești* de Jean Georges Noverre.

Contactul europenilor cu ținuturi noi, bogate în vegetație luxuriantă, cu tipuri de oameni necunoscuți în stare de civilizație primară, a revalorizat mitul străvechi al paradisului, al începuturilor plenitudinare, deținătoare ale unor puteri supreme, absolute, și a reactualizat noțiunea bunului sălbatic, a omului naturii care, fiind mai aproape de epoca creațiunii și avînd activitatea afectivă mai vie decît cea reflexivă, era considerat superior celui civilizat.

Se reia o imagine apărută în Renaștere ca o consecință a descoperirilor geografice privite în perspectiva acestui mit, clar conturată de Montaigne care transmite și credința larg răspîdită pe timpul său că cultura greco-latină este creată după natură, deci pe adevăr. Sînt două cuvinte corelative, natură și adevăr, care revin frecvent sub pana lui Noverre.

Încă de la începutul secolului XVIII se publică variate studii asupra civilizației antice, în special cea elenă. În 1717, abatele Burette tipărește un amplu memoriu intitulat *Despre dansul celor vechi*, iar după doi ani, abatele Du Bos axează lucrarea sa, *Reflexii critice asupra poeziei și picturii*, pe estetica lui Aristotel, emițînd și interesante idei



despre dans. Ambii autori pun în lumină caracterul natural și expresiv al dansului grec și roman.

Dar nu numai în Franța se publică studii despre vechea artă. În Anglia apăruse în 1712 *Un eseu cu privire la istoria dansului* de John Weaver, un renumit și învățat maestru de balet, lucrare în care se face elogiul dansului grec. Studiul acesta a fost desigur cunoscut de dansatoarea Marie Sallé și de Noverre în timpul petrecut de ei la Londra.

Sub influența ideologică creată de lărgirea orizontului geografic și intensificarea studiilor asupra antichității greco-romane, la care se adaugă dezvoltarea științelor naturii, gânditorii iluminiști susțin că sentimentul este anterior rațiunii și superior ca putere de pătrundere și înțelegere a fenomenelor. De aici s-a dedus și însușirea gustului de a emite sentințe de valoare estetică, gustul fiind definit de Marmontel, contemporanul lui Noverre, acel tact al sufletului de a identifica frumosul. Dar cum se creează arta?

Din tezaurul de gândire al antichității Renașterea extrăsese principiul estetic al imitației naturii, cunoscut în această epocă atât prin *Poetica* creatorului său, Aristotel, cât și prin lucrările lui Seneca. Se spunea, în mod curent, cu o maximă atribuită acestuia, *Omnis ars imitatio naturae est*. (Toată arta este o imitație a naturii.) Filozofii iluminiști, năzuind să aducă artele la un principiu unic, dau o nouă potențare mimesisului aristotelian. Dar imitația înseamnă a alege bine și, în același timp, a înfrumuseța. Natura nu trebuie să fie imitată așa cum se prezintă.

Noverre se integrează în acest curent de gândire și, poate pentru a-și reliefa poziția, își intitulează ultima ediție a lucrării sale, *Scrisori despre artele imitative în general și despre dans în particular*.

Dar, în această epocă, dansul și baletul nu corespund concepției susținute de gânditorii iluminiști. Ei vedeau în dansul scenic o înșiruire de pași, de atitudini și poziții, fără nici o expresie, iar dansatorii le apăreau ca niște artiști preocupați de partea tehnică a dansului, de voința de a străluci prin virtuozitate, nu și de a exprima sentimente și pasiuni umane. „Aș vrea să știu, se întreba Diderot, ce exprimă toate aceste dansuri, menuet, *passee-pied* etc., în care se merge pe un drum trasat?” Iar Jean Jacques Rousseau, într-una din scrisorile romanului *Noua Heloisă*, publicat în 1761, analizând baletul din timpul său, constată că nu sînt decît niște suite de dansuri care nu exprimă nimic. Tipic în acest gen este baletul *Caracterele dansului* de J. F. Rebel, menținut, din 1717, peste patru decenii pe scena Operei.

Însă nu numai filozofii criticaau arta dansului din timpul lor. Unele dintre marile dansatoare ale Operei din Paris și-au dat seama că, devenit artă formală, dansul nu satisface sensibilitatea mai ascuțită, etosul oamenilor din epoca rococo, nevoia lor de expresivitate, și au încercat, la început mai timid, să introducă elemente noi, reformatoare. Françoise Prévost dansează, în 1720, *Caracterele dansului*, cu nuanțe de pantomimă, iar eleva ei, Marie Sallé, care de când era copilă învățase și practicase pantomima în teatrul de bîlci, interpretează în 1725, la Londra, cu un partener, același balet, transformîndu-l astfel din dans de solistă într-un *pas de deux*, și exprimă toată gama pasiunilor omenești. Dar această celebră dansatoare năzuiește să realizeze o reformă mai profundă și, la 14 februarie 1734, tot în capitala engleză, montează, la teatrul Drury Lane, un balet propriu într-un act pe tema vechiului mit grecesc *Pigmalion*.

Spectacolul este conceput ca o dramă, fiind compus dintr-o acțiune cu început, culminație și deznodămînt. Marie Sallé îl interpretează îmbrăcată nu cu tradiționalul *panier*,¹ ci în vechea tunică greacă și fără obișnuita perucă, realizînd astfel două din principiile dramaturgiei moderne; culoarea locală și unitatea de stil. În urma acestui epocal balet, ea este supranumită, în Anglia, dansatoarea greacă, iar modul cum a conceput și montat spectacolul este caracterizat ca stil elen. La Paris însă, pe scena Operei, ideile ei nu sînt admise decît în parte și fără deosebit ecou. Louis de Cahusac le reia și le dezvoltă în monografia *Despre dansul vechi și modern*, publicată în 1754, și apoi Noverre le dă un contur desăvîrșit în *Scrisori despre dans și balet* și în cele peste 150 de baleturi pe care le compune în lungă sa carieră. Reunind concepțiile acestei dansatoare cu ale filozofilor și cu propriile sale observații și studii făcute ca profesionist, realizează o sinteză teoretică de o valoare pînă la el nemaiîntîlnită în coregrafia modernă, o estetică și o metodologie nouă a dansului.

Noverre, primind ca principiu fundamental mimesisul lui Aristotel, admite totuși că, uneori, natura trebuie să fie înfrumusețată de arta omului.

Pe el nu îl preocupă natura, ansamblul de stînci, apă, faună și floră, nici omul din ținuturile noi, ci lumea complexă a sufletului uman. Centrul atenției sale este omul, măsura tuturor lucrurilor, fiindcă, spune el, nimic nu interesează umanitatea ca umanitatea însăși. De aceea îndeamnă stăruitor pe dansator și pe maestrul de balet să studieze pasiunile, să observe pe om cu toate sentimentele sale și

¹ Rochii lungi și mult umflate pe șolduri, asemănătoare cu malacovul (N. tr.).

în toate împrejurările vieții, la cîmp, la serbările țărănești, în viața militară, la masa de lucru a muncitorului, la piață sau în saloanele înaltei aristocrații. Arta dansatorului are drept scop să reprezinte pe om și numai atunci va putea să emoționeze cînd spectatorul se va recunoaște în realizările ei.

Voltaire însuși, în *Secolul lui Ludovic XIV*, sfătuiește pe artiști să fie filozofi și să redea emoțiile sufletului omenesc.

Dar fiindcă acestea nu se pot exprima prin mișcările mecanice ale dansului, Noverre cere să se revină la vechea artă a pantomimei greco-romane.

Dansatorul trebuie să uite regulile de școală și, imitînd natura, să dea dansului viață și acțiune fără de care nu poate să intereseze. Pantomima și acțiunea sînt echivalente în concepția autorului, iar în domeniul dansului, acțiunea constă în a transpune în sufletul spectatorului, cu ajutorul mișcărilor firești, al gesturilor și al fizionomiei, sentimente și pasiuni. Pantomima, în viziunea lui Noverre, se integrează dansului, prin integrare înțelegînd reunirea dansului în sensul limitat al cuvîntului, adică a pașilor făcuți cu grație, precizie și ușurință — ceea ce constituie mecanica, tehnica dansului — cu gesturile și mișcările fizionomiei, sub impulsul sentimentelor și pasiunilor.

În ce măsură a realizat Noverre această concepție ne putem da seama din unele relatări contemporane. „În baleturile lui Noverre, citim în *Gorespondența* lui Grimm, dansul și mersul cadențat sînt foarte distincte. Nu se dansează decît în marile mișcări ale pasiunilor, în momentele decisive. În scene, este adevărat, se merge în măsură, însă fără să se danseze. Nu se dansează numai pentru a se dansa decît atunci cînd piesa s-a sfîrșit“. Într-o scrisoare trimisă de un oarecare Pietro Verri, amator de balet din Milano, fratelui său la Roma, se spune că Noverre lasă pantomima să acționeze mai îndelung, ceea ce ar constitui inovația sa. Este greu de știut cît de justă este aprecierea spectatorului din Milano. Noverre însuși a înțeles la ce rezultat negativ poate duce abuzul de pantomimă, de aceea a afirmat că baza baletului este dansul propriu-zis și a criticat exagerările imitatorilor săi. „De cînd domnul Gardel a luat sceptrul Terpsihorei, scrie el într-un memoriu prezentat lui Papillon de la Ferté, divertismentele și baleturile introduse în poeme sînt fără milă sacrificate unor pantomime în care se substituie execuției strălucitoare, grației și armoniei mișcărilor, curse vagi, gesturi insignifiante și o expresivitate monotonă. Acest gen nou n-are decît avantajul de a putea fi executat de oameni care nu știu să danseze și, îndrăznesc să adaug, domnule, că toate eforturile unui maestru de balet, dacă nu tind direct la perfecționarea dansului, sînt nu numai inutile dar chiar funeste pentru Operă“.

Desigur că știința de a utiliza cu discernămint mijloacele pe care le oferă arta implică nu numai talent ci și numeroase cunoștințe. Noverre indică materiile pe care trebuie să le studieze maestrul de balet și, dintr-o fugitivă comparație, constatăm că, în majoritate, istoria, mitologia, geografia, anatomia, geometria și perspectiva sînt cele impuse, prin regulamentul din 1748, pictorilor care voiau să fie trimiși pentru studii la Roma. Este și aceasta o dovadă neîndoielnică despre influența pe care a avut-o asupra formării gîndirii sale frecventarea atelierelor de pictură

De altminteri Noverre consideră baletul o pictură vie, iar pe maestrul de balet, pictor, ceea ce îl conduce la o analiză a raporturilor dintre balet și arta figurativă, la un studiu asupra decorului, rolului culorilor și al luminii în montarea unui asemenea spectacol.

Decorul îi apare ca un mare tablou, pregătit să primească pe interpreți, dansatori și dansatoare, dar nu numai ca un cadru înăuntrul căruia urmează să se desfășoare acțiunea. În concepția lui Noverre decorul are un rol funcțional, trebuie să desăvîrșească iluzia spectatorului, completînd limbajul dansului și al pantomimei, fie prin imagini noi pitorești care se adaugă la acele ale viziunii coregrafice într-un raport complementar, fie prin elemente eterogene, care converg să sugereze o anumită atmosferă, stare psihică sau moravuri sociale. Dacă acțiunea se petrece într-o pădure africană, arborii trebuie să fie caracteristici mediului, spune el; aplicînd aceste idei într-un balet al său, copacii din insula imaginară Misoghinia sînt, în prima scenă, de esențe necunoscute, dar cînd Amor impune pe această insulă sentimente de umanitate, alături de iubire și voluptate, decorul se schimbă și reprezintă trandafiri, portocali, mirt și iasomie, adică plante simbolice. La începutul acțiunii, pe insulă, lângă altar, se află statuia unui om care înjunghie o femeie, figurînd unul dintre obiceiurile crude ale locuitorilor din Misoghinia și punctul central al acțiunii. Cînd acțiunea se petrece într-un port american, Noverre cere ca decorul să fie o reproducere reală și nu un port oarecare sau unul care să amintească portul Toulon. Decorul trebuie uneori să sugereze sentimente, cum ar fi de exemplu spaima și suferința în Infern.

Între decor și costume este necesar să existe un contrast armonios de culoare, și aceste două mijloace tehnice să se completeze reciproc. Noverre observă că spațiul scenic se modifică din cauza culorilor pe care le au veșmintele interpreților, numite în terminologia modernă culori-costume în opoziție cu denumirea culori-obiecte folosită pentru decoruri.

Cele din urmă structurează spațiul scenic și baletul, nu în mod autonom, căci, spune el, decorul este un cadru destinat să primească

pe dansatori care-l completează. Culorile lui trebuie să fie astfel distribuite, încât să nu absoarbă, să nu anihileze culorile-costume introduse de interpreți. Între cele două categorii de culori, una fixă a decorului și cealaltă mobilă a costumului, ochiul spectatorului operează o sinteză din care rezultă relieful figurilor și perfecțiunea formelor sau, în alte cazuri, o amorfizare, după cum va fi combinarea și distribuirea cromatică. Noverre ajunge astfel să schițeze o teorie a ansamblului, reluată și susținută în scenografia modernă de către numeroși scenografi. Atît de întemeiată i se pare această concepție, încît conchide: „cînd decorul va fi făcut pentru costume iar acestea pentru decor farmecul reprezentației va fi complet“.

Viziunea plastică a spațiului scenic îl determină să se ocupe de reforma costumului nu numai pentru a reda culoarea locală, adevărul istoric, a cărui necesitate o subliniază, ci și pentru a pune în evidență formele corpului în mișcare și acelea pe care le creează veșmîntul fluturînd în ritmurile avîntate ale dansului, cum se văd în basoreliefurile grecești. Ideea aceasta va reveni cu altă amploare în arta Isadorei Duncan, precum și în concepția că actorul trebuie să fie liber pe scenă, nestînjnit de costum, la care este imperios necesar să renunțe dacă îl încurcă, îi sărăcește însușirile expresive și îi împiedică talentul să se evidențieze.

În raport cu culorile, Noverre cercetează influența luminii asupra spațiului scenic structurat de decor și studiază rolul tehnicianului în arta teatrului.

Dar organizarea spațiului prin culoare și lumină nu se poate efectua decît printr-o colaborare strînsă între scenograf, desenatorul de costume, mașinist și maestrul de balet. Noverre face, în acest caz, o aplicare a concepției sale despre spectacol, pe care îl consideră o sinteză a tuturor elementelor ce îl alcătuiesc: text literar, spațiu scenic, costume, scenografie și muzică.

Viziunea aceasta, denumită în prezent teatru total, reapare în arta modernă a spectacolului cu Antonin Artaud în teatru și cu Maurice Béjart în balet, ultimul dezvoltînd nu numai în compoziții și montări coregrafice, dar și teoretic, principiile formulate de Noverre în secolul XVIII. De remarcat că și acesta folosea, ca și epigonul său de astăzi, creator al baletului secolului XX, vocea umană, pentru a intensifica la maximum emoția spectatorului.

Spectacolului total, baletului, tablou și poem totodată, Noverre îi conferă independență în accepțiunea modernă a cuvîntului. Dîndu-i caracter dramatic, el extinde durata unui balet de la un act scurt,

cum îl concepușe Marie Sallé, la două și trei acte care se desfășoară în libertate, conduse numai de ceea ce autorul numește unitate de desen. El înlătură regula celor trei unități, de timp, de loc și de acțiune, pe care Diderot o considera totuși necesară în orice piesă dramatică.

★

În mare parte ideile lui Noverre și-au păstrat vitalitatea și sînt tot atît de actuale ca și în anul cînd au fost formulate în *Scrisori despre dans și despre balet*. Direct sau mediat, în total sau parțial, le-au adoptat și le-au aplicat toți coregrafii moderni, de la Mihail Fokin pînă la George Balanșin sau Maurice Béjart. Nici un dansator sau maestru de balet nu poate afirma că și-a desăvîrșit pregătirea profesională dacă nu a studiat lucrarea autorului francez din veacul iluminismului.

Surprinzător este faptul că unele dintre concepțiile sale le găsim reafirmate de artiștii și esteticienii moderni de avangardă.

Revizuiindu-i încă o dată paginile îngălbenite de vreme și privind de pe culmea anilor în zarea tinereții sale, Noverre spunea cu melancolie că *Scrisori despre dans și balet* reprezintă numai fronthispiciul monumentului ce voia să-l ridice dansului de acțiune.

În aceste cuvinte se încheie tristețea omului conștient de puterile sale care constată că, ajuns la capătul vieții, n-a realizat, din cauza răutății oamenilor, decît o mică parte din ceea ce ar fi fost apt să creeze.

Iar cînd a scris că ar fi fericit dacă lucrarea sa ar mai putea să aibă vreo valoare în ochii publicului, nu bănuia că, mai bine de două secole, cartea sa va fi cartea de căpătîi a tuturor măștrilor de balet care și-au înscris numele în istoria acestei arte, nici că oamenii de teatru vor găsi în paginile ei sugestii utile.

Consultată și studiată de la apariția ei în 1759, monografia *Scrisori despre dans și balet* a fost retipărită în 1767, la Viena, în limba franceză, apoi tradusă în englezește, în 1783, și în germană în același timp; la Amsterdam, în 1787, a apărut o nouă ediție, iar la St. Petersburg, în anul 1804, una în patru volume. După trei ani Noverre o tipărește în două volume, revizuită și completată; mai există traduceri în limba italiană, ungară și altele.

Cu prilejul bicentenarului nașterii sale, în 1927, se publică la Paris o ediție îngrijită de André Levinson care scrie și o amplă biografie a autorului și tot în acest timp, în Uniunea Sovietică, se pregătește o mare ediție a tuturor lucrărilor rămase de la Jean Georges Noverre.

În anul 1952 *Scrisori despre dans și balet* apar la Paris în editura Lieuter.

★

Traducînd lucrarea fundamentală a celui ce considera artele superioare virtuților războinice, credem că dăm literaturii teatrale române și în special celei de balet o carte necesară.

Am ales, în acest scop, prima ediție din anul 1759, fiindcă aceasta este folosită și în reeditările franceze moderne. În edițiile ulterioare, îndeosebi în ultima din anul 1807, Noverre a introdus mult material inutil și inactual care îngreuiază lectura cărții și îi slăbește interesul pentru cititorul contemporan.

Stilul învechit al lucrării, sensul unor cuvinte modificat de timp constituie dificultăți chiar pentru un francez.

Am considerat totuși că este necesar să păstrăm, pe cît e posibil, stilul și expresiile autorului, atît de elogiate de contemporani, pentru ca traducerea noastră să nu-i trădeze personalitatea și gîndirea.

Aducem aici mulțumirile noastre doamnei **Floria Capsali**, maestră de balet, pentru ajutorul prețios pe care ni l-a oferit la realizarea acestei valoroase cărți.

Sperăm că cititorii o vor primi cu același interes cu care au citit-o în cursul veacurilor generații după generații de îndrăgostiți ai artei.

ION IANEGIC

București, 1967

P R E F A T ă ¹

Cînd mi-am propus să scriu despre arta care este obiectul constant al studiilor și reflexiilor mele, eram departe de a prevedea succesul și efectele ce au produs Scrisorile despre dans la apariția lor în 1759. Ele au fost primite cu interes de către oamenii de literă și persoanele de gust, dar, în același timp, cu un sentiment de ciudă și necaz din partea celor pentru care erau în mod special compuse. Au ridicat împotriva mea pe aproape toți dansatorii din Europa și, îndeosebi, pe acei de la Opera din Paris, teatru care era, este și va fi mult timp primul și cel mai mare templu al Terpsihorei, dar și ai cărui slujitori au cele mai multe pretenții și o incomparabilă iritabilitate. S-a strigat: anatema! Am fost tratat drept inovator și am fost considerat cu atît mai periculos cu cît atacam principii consacrate prin vechimea lor.

Cine a îmbătrînit într-o artă a cărei rutină a adoptat-o și a practicat-o din copilărie greu se hotărăște să se întoarcă la școală; lenea și amorul său propriu se simt deopotrivă rănite; tot atît de mult îl obosește să uite ceea ce a știut cît și să învețe ceea ce nu știe încă. Transformările radicale din orice domeniu nu oferă unui om în vîrstă decît amărăciune, regret și dezgust; numai generațiile următoare profită de ceea ce pot avea ele folositor și agreabil.

A sfărîma măștile hidoase, a arde perucile ridicole, a suprima rochiile panier incomode, a izgoni soldierele încă și mai incomode, a substitui gustul rutinei, a indica un costum mai nobil, mai real și mai pitoresc, a cere acțiune și mișcare în scene, suflet și expresie în dans,

¹ Publicată de Noverre la ultima ediție din 1807 (n. tr.).

a arăta intervalul imens care desparte mecanismul de meșteșug, de specificul care îl așază alături de artele imitative, însemna a mă expune supărării tuturor celor care respectau și venerau vechile obiceiuri, oricât de barbare și ridicole ar fi putut să fie.

Astfel, în timp ce dintr-o parte culegeam elogiile și aprobarea artiștilor de tot felul, de cealaltă parte eram expus invidiei și atacurilor acelora pentru care scriam.

În acest timp — întrucât ca și în toate celelalte arte, observațiile și principiile extrase din natură sfârșesc totdeauna prin a birui — unii strigând că n-am dreptate, combătând ideile mele, le adoptau treptat, se apropiau de mine pas cu pas, pe nesimțite, făceau reforme, mă văzui în curînd sprijinit de artiști al căror gust și imaginație, fiind mai presus de arta practică de ei, erau cu mult superiori invidiei și geloziei.

Boquet, care prinsese și adoptase ideile mele, Dauberval, elevul meu, care a luptat constant contra prejudecăților, obișnuinței și gustului prost, Vestris însuși, la rîndul său, impresionat de adevărurile ce profesam atunci cînd le-a văzut puse în practică la Stuttgart, toți acești artiști, deveniți apoi celebri, au cedat în fața evidenței și s-au orînduit sub drapelul meu. Opera s-a transformat în privința costumului, măreției și varietății baletelor. Dansul, în acest spectacol, a ieșit din lunga sa copilărie, a învățat să vorbească limbajul pasiunilor pe care pînă atunci doar îl gîngăvea și, cu toate că era încă susceptibil de perfecționare, a devenit cel mai strălucit din Europa.

Cine va reflecta la ceea ce era Opera în 1760 și la ce este astăzi nu va putea să nu recunoască efectul produs de Scrisorile mele. Au fost traduse în limbile italiană, germană și engleză. Renumele talentului meu, vîrsta mea, numeroase și strălucitoare succese îmi dau dreptul să spun că am făcut în dans o revoluție tot atît de impresionantă și durabilă ca și aceea pe care Gluck a făcut-o apoi în muzică. Succesele obținute astăzi de imitatorii mei sînt cele mai mari elogi aduse principiilor pe care le-am formulat în lucrarea mea. Acum, cînd scot o nouă ediție, se vor găsi pasaje care nu se vor mai potrivi cu starea actuală a Operei noastre; dar am socotit că nu trebuie să le suprim. ca să ofer persoanelor ce vor voi să mă citească o idee despre reformele ce erau absolut necesare și prejudecățile care trebuiau să fie învinse.

Scrisorile mele nu erau totuși decît frontispiciul monumentului pe care îmi propusesem să-l ridic dansului de acțiune, numit de greci pantomimă.

★

Limitându-ne numai la înțelesul cuvîntului, dansul nu este decît arta de a forma, cu grație, precizie și ușurință, pași pe timpii și măsurile date de muzică, după cum muzica însăși nu este decît arta de a combina sunete și modulații, proprii să desfete plăcut urechea. Dar muzicianul dăruit cu geniu nu se închide în acest cerc mărginit, și spațiul pe care îl parcurge dincolo de el este imens. El studiază caracterul și accentul pasiunilor și le transpune în compozițiile sale. Tot așa și maestrul de balet, avîntîndu-se dincolo de limitele artei lui, caută, în aceleași pasiuni, mișcările și gesturile ce le caracterizează și, legînd într-o singură verigă gesturile și expresia figurii cu sentimentele pe care vrea să le reprezinte, găsește în reunirea tuturor acestor mijloace pe acelea necesare realizării efectelor celor mai uimitoare. Se știe pînă unde au reușit să ducă vechii pantomimi arta de a emoționa prin gest.

În această privință mi-aș permite o reflexie care își găsește aici locul său natural, fiindcă se naște din subiectul ce-l tratez, și o supun judecății persoanelor instruite care și-au făcut o obișnuință din a analiza sentimentele noastre.

În timpul reprezentării unei piese dramatice, sensibilitatea fiecărui spectator este impresionată cu o intensitate proporțională cu aptitudinea sa, mai mult sau mai puțin mare, de a fi emoționat. Astfel, de la spectatorul cel mai puțin sensibil pînă la cel mai emotiv, se găsesc o mulțime de nuanțe, fiecare fiind proprie cîte unuiia dintre ei. De aci reiese un fapt care mi se pare foarte natural: expresivitatea dialogului folosit de autor trebuie să se afle deasupra sau dedesubtul mediei sensibilității posedate de cel mai mare număr de spectatori. Omul rece și puțin susceptibil la emoție va găsi aproape totdeauna piesa exagerată, în timp ce acela care se emoționează ușor o va considera, de cele mai multe ori, slabă și lîncedă. De aici deduc că expresiile poetului se găsesc rareori la unison cu sensibilitatea spectatorului, în afară de cazul în care s-ar presupune că farmecul dicțiunii pune pe toți spectatorii de acord, efect pe care cu greu mi-l pot închipui.

După mine, pantomima nu are acest neajuns. Ea nu face decît să indice, prin pași, gesturi, mișcări și expresia fizionomiei, situația și sentimentele fiecărui personaj, lăsînd spectatorului grija să-i atribue un dialog cu atît mai real cu cît este mai potrivit cu emoția pe care a primit-o.

Reflexia aceasta m-a determinat să examinez cu o atenție scrupuloasă ce se întâmplă la reprezentarea unui balet pantomimă și la o piesă vorbită (presupunând că fiecare este în genul său de aceeași valoare). Mi s-a părut totdeauna că în pantomimă efectul este mai general și mai uniform și, aș îndrăzni să spun, mai în armonie cu ansamblul sentimentelor pe care le înfățișează spectacolul.

Nu cred că această idee ar fi pur metafizică; am avut totdeauna impresia că oferă un adevăr material de care ușor ne putem da seama. Există, fără îndoială, o mulțime de lucruri pe care pantomima nu poate decât să le indice, dar în pasiuni se află un grad de expresie de neatinț prin cuvinte, sau, mai degrabă, pentru care nu există cuvinte. În acest caz intervine biruitor dansul de acțiune. Un pas, un gest, o mișcare și o atitudine spun ceea ce nimic nu poate să exprime; cu cât sînt mai violente sentimentele care trebuie să fie redată, cu atât se găsesc mai puține cuvinte. Exclamațiile, fiind limitele la care limbajul pasiunilor mai poate ajunge, devin insuficiente și atunci sînt înlocuite prin gest.

După aceste reflexii se vor sesiza raporturile sub care am considerat eu dansul din clipa cînd am început să mă ocup de el și cît de departe erau primele mele idei asupra acestei arte de acele dominante atunci. Dar, întocmai ca omul ce se urcă pe culmile munților și vede cum se întinde și se desfășoară orizontul dinaintea sa, pe măsură ce avansam în cariera pe care mi-o deschiseseam, o vedeam cum se mărește la fiecare pas; simțeam că dansul de acțiune putea să-și asocieze toate artele imitatoare și să devină el însuși o asemenea artă.

De atunci, înainte de a alege arii la care să adaptez pași, înainte de a studia pași ca să formez ceea ce se numea în acel timp un balet, eu căutam, fie în mitologie, fie în istorie sau în imaginație, subiecte care să ofere nu numai prilejul de a introduce, în mod potrivit, dansuri și cîntece, etc., ci, în dezvoltarea lor să aibă și o acțiune și un interes gradat. După ce îmi scriam libretul, studiam toate gesturile, mișcările și expresiile care ar fi putut să redea sentimentele și pasiunile născute din subiectul meu. Numai după ce pregăteam astfel totul chemam muzica în ajutor. Punînd sub ochii muzicianului diferite detalii ale tabloului schițat de mine, îi ceream o muzică adaptată fiecărei situații și sentiment. În loc să scriu pași pe arii notate, cum se fac cuplete pe arii cunoscute, compuneam, dacă pot să mă exprim astfel, dialogul baletului meu și ceream să mi se scrie muzica pentru fiecare frază și idee.

Astfel am dictat lui Gluck aria caracteristică din baletul Sălbaticii din Ifigenia în Taurida; pașii, gesturile, atitudinile, expresia

diferitelor personaje pe care i le indicam au dat celebrului muzician posibilitatea să compună această frumoasă bucată muzicală.

Ideile mele s-au oprit aici. Pantomima, fiind mai mult spectacolul ochilor decât al urechilor, m-am gândit că trebuie să fie asociată cu artele care desfată mai mult vederea. Pictura, arhitectura, perspectiva și optica au devenit obiectul studiilor mele; ori de câte ori aveam prilejul, nu mai compuneam un balet fără să respect în mod scrupulos regulile acestor diferite arte. Se înțelege, desigur, că am fost obligat să reflectez îndelung asupra fiecăreia dintre ele și asupra raporturilor generale care le leagă. Apoi așterneam pe hârtie ideile ce reieșeau din aceste studii. Ele au făcut obiectul unei corespondențe în care am trecut în revistă diferitele arte ce sînt în raport cu dansul de acțiune. Această corespondență o ofer astăzi publicului. Aș fi fericit dacă ultima lucrare a unui bătrîn octogenar ar mai putea să aibă vre-o valoare în ochii săi.

*SCRISORILE
LUI
NOVERRE
CĂTRE
VOLTAIRE
ȘI
ALE
LUI
VOLTAIRE
CĂTRE
NOVERRE*

Noverre către Voltaire

Nu mi-aș fi luat libertatea să vă scriu dacă motivul care mă determină nu mi-ar servi drept scuză. Știu cât de prețioase vă sînt clipele și întrebuințarea care le-o dați este scumpă tuturor celor ce cultivă literele, științele și îndrăgesc artele. Geniul dumneavoastră este o facă uriașă care luminează umanitatea; imitînd soarele, animă, dă viață la tot ce încălzește cu razele sale.

De șase ani, de cînd m-am hotărît să dau o nouă formă dansului, mi-am dat seama că se pot transpune poeme în balet. Am părăsit figurile simetrice; am asociat mișcărilor mecanice ale brațelor și picioarelor emoțiile sufletului și caracterele variate și expresive ale fizionomiei; am îndepărtat măștile și am adoptat un costum mai real și mai exact. Am reînviat arta pantomimei, celebră sub domnia lui August, iar natura pe care am luat-o ca ghid și model mi-a procurat mijloacele pentru a face dansul să vorbească, să descrie toate pasiunile și să intre în rîndul artelor imitative.

Sfotările mi-au fost încoronate cu succesele cele mai măgulitoare. Totuși, în ciuda triumfului lucrărilor mele, mi-am părăsit patria cu hotărîrea de a nu-mi mai exercita acolo talentele; directorii Operei le-au respins chiar cînd le-am oferit gratuit.

Independent de baletul al căror subiect este imaginar, am mai compus un mare număr după vechii autori, istoria și mitologia dîndu-mi materiale prețioase; teatrul grecilor, Homer, Virgiliu, Ariosto, Tasso, mi-a oferit un ajutor care a înfru-

mușetă arta mea, iar teatrul englez mi-a împrumutat teme admirabile, proprii pantomimei.

Aș crede, domnule, că nu mi-am împlinit perfect cariera dacă aș părăsi scena fără să compun un balet pe un libret din *Henriada*; aceasta va încorona lucrările mele, și pasajele frumoase pe care le voi culege de acolo vor da compoziției mele energia și sublimul ce strălucește în poemul dumneavoastră divin.

Fiecare artă, precum știți, domnule, are drumul său specific; acel al pantomimei este mărginit. Un dialog liniștit, o situație rece se opun limbajului său și activității ce i se potrivește; este deci necesar să știi a alege situațiile și pasiunile; ele sînt mijloacele actorului de pantomimă.

Cîntul al noulea al *Henriadei* conține un cîmp vast pe care pot să-mi desfășor toată bogăția artei mele și să reunesc într-un singur cadru toate genurile de expresie posibile: tandru, voluptos și îngrozitor vor apare rînd pe rînd, se vor întrece să placă și îmi vor procura, o dată cu contrastele admirabile, clarobscurul atît de necesar pentru succesul artelor.

Templul dragostei îmi oferă o mulțime de tablouri voluptuase; sosirea Discordiei condusă de Furie îmi dă posibilitatea să compun un *pas de deux* cu aspect teribil, iar Amor, unindu-se cu aceste două Furii, îmi sugerează ideea unui *pas de trois* plin de acțiune și de grupuri pitorești; aceasta, după cum îmi închipui, va fi expunerea acțiunii. Furtuna dezlănțuită de puterea lui Amor va da pictorului și mașinistului posibilitatea de a-și desfășura talentele lor ca să reprezinte o groază reală.

Henric, rătăcit în întuneric, se va lăsa condus pe diverse drumuri, fiind îndrumat de făclia lui Amor. Zeul acesta, făcînd o mină răutăcioasă, se va felicita pentru proiectul său mîrșav și, prin gesturi, va exprima o bucurie excesivă.

Aici scena se va modifica; ea va reprezenta un colț fermecător, înfrumusețat de copilul Citerei care va apare fără atributele sale și, anunțînd frumoasei Gabriela sosirea monarhului, îi va deschide inima pentru dragoste; zeițele veseliei vor preceda pe erou; grupul acesta vesel va fi condus de Voluptate.

Întrevederea lui Henric cu frumoasa Gabriela va dezvălui starea sufletelor lor; inimile lor, pătrunse de aceeași

săgeată, vor palpa de iubire; chipurile Voluptății și ale suitei sale îi vor determina să dea frâu liber sentimentelor lor; un ansamblu de copii, închipuind amorași, zefiri și zeițele veseliei, vor alcătui diferite grupuri în jurul lui Henric și al Gabrielei. Copiii aceștia se vor juca cu armele eroului și vor încorona cu flori casca și cuirasa lui; mai multe nimfe din suita Voluptății vor prezenta lui Henric o cască lucrată artistic și arme înfrumusețate cu tot ceea ce are galanteria mai ales.

Acestei scene variate îi va urma un *pas de deux* între Henric și Gabriela, care va oferi tot ce poate fi mai plăcut, într-un dialog dictat de sentimente și pasiune.

Iată, cred eu, nodul acțiunii.

Acest *pas de deux* va fi întrerupt de sosirea lui Mornay, credinciosul tovarăș de arme, care, condus de înțelepciune, va surprinde pe cei doi îndrăgostiți sub acel merișor descris atât de frumos. La apariția Înțelepciunii, Voluptatea și suita ei vor dispărea, iar eroul, rușinat de slăbiciunea sa, se va desprinde din brațele iubitei ca să se arunce în acele ale prietenului său. Frumoasa Gabriela va folosi elocvența farmecelor sale ca să-și rețină iubitul; va recurge la lacrimi, rugăciuni și va îmbrățișa picioarele învingătorului său care, cu inima foarte tulburată și oscilând mereu între glorie și dragoste, se va îndepărta încet de aceea care l-a sedus. Atunci iubita lui, neputînd suporta despărțirea, va cădea leșinată în brațele însoțitoarelor sale, iar Voluptatea împreună cu Amor îi vor sări în ajutor.

Henric, mișcat de disperarea Gabrielei, se va smulge din brațele Înțelepciunii și ale lui Mornay ca să alerge la picioarele îndrăgostitei. Amor și Voluptatea se vor sili să-l oprească pe erou, care, cu pasionate îmbrățișări, își ia rămas bun. Discordia și Furia, exprimîndu-și mînia, vor forma în despărțare un tablou.

Aici, domnule, episodul se termină așa cum trebuie să se termine. Dar un balet atât de variat ca acesta nu se poate încheia cu disperarea frumoasei Gabriela și cu lacrimile lui Amor; o lovitură de pumnal va produce, desigur, cel mai mare efect; acest mijloc însă va nemulțumi pe toți acei care cunosc istoria și preferă adevărul verosimilului. Îmi iau deci libertatea să vă rog să mă luminați cu o scînteie din acel

geniu care vă caracterizează și vă ridică atît de sus deasupra celorlalți oameni.

Intrucît Furia și Disperarea sînt motorii acestui balet și conving pe Amor să le ajute, rănind inima eroului, deoarece acest zeu înfrumusețează scena și aici se adună tot ceea ce Voluptatea are mai seducător, n-ar fi posibil ca la plecarea lui Henric, în clipa cînd este la genunchii iubitei sale și nu poate să se desprindă de ei, să facă să apară Gloria, însoțită de toate virtuțile care l-au făcut renumit? Atunci decorul s-ar schimba, imaginile Voluptății vor dispărea, Amor va fugi, ducînd cu el pe frumoasa Gabriela, Discordia și Furia vor zbura, una scuturîndu-și făclia, cealaltă omorîndu-și șerpîi.

Spațiul scenei va înfățișa templul Nemuririi, ascuns în parte de cîțiva nori. Henric, impresionat, în același timp, de strălucirea gloriei și a virtuților care îl înconjoară, va renunța la toate pasiunile ce ar putea să-i păteze măreția, va scoate de pe el ornamentele cu care l-a împodobit Voluptatea și își va relua armele. Atunci se vor deschide porțile templului și Nemuirea va întinde lui Henric mîna, iar Gloria, urmată de virtuțile războinice care îl caracterizează pe acest mare rege, îl va conduce în templu.

Acolo el va lua loc alături de regii care au fost buni și dreپți și au reunit în persoana lor virtuțile eroice cu acel umanitarism rar ce stă la baza gloriei suveranilor și a fericirii popoarelor.

Fiindcă nu țin prea mult la ideile mele, mi-ați face un deosebit serviciu, domnule, dacă mi le-ați comunica pe ale dumneavoastră. Tot ce am scris aici nu este decît prima trăsătură a unui mare desen și nu pot să descriu decît foarte slab ceea ce mă simt în stare să înfățișez cu forță și căldură.

Alătur un exemplar din lucrarea mea *Scrisori despre dans*. N-am îndrăznit să vi le trimit, fiindcă nu le-am crezut demne să ocupe un loc în biblioteca dumneavoastră. Dar pentru că se prezintă un pretext, bun sau rău, profit cu grabă. Vă rog să-l primiți cu indulgență.

În ochii mei oamenii mari sînt imaginea divinității; ei iartă slăbiciunea celor ce îi slăvesc.

Oricare ar fi, domnule, succesul acestui demers, oricît de ciudat vi s-ar părea el, se va întoarce în folosul meu,

fiindcă am avut prilejul să vă scriu și să vă asigur că admirația mea pentru talentele dumneavoastră sublime este tot atît de mare ca și respectul cu care sînt, etc.

N.

Stuttgart, 1 septembrie 1763

Răspunsul lui Voltaire

Domnule, am citit cartea dumneavoastră ; e a unui mare talent. Mulțumirile mele sînt egale cu stima mea. Titlul dumneavoastră nu anunță decît dansul, dar aduceți lumini impresionante în toate artele. Stilul dumneavoastră este tot atît de elocvent pe cît sînt baletele pline de imaginație. În specialitatea dumneavoastră îmi apăreți atît de superior încît nu mă mir că dezgustul v-a îndemnat să vă expatriați ; vă aflați pe lîngă un prinț care vă prețuiește. Numai o bătrînețe prea infirmă m-a împiedicat să fiu martor la festivitățile magnifice pe care le împodobiți atît de uimitor.

Acordați prea multă onoare *Henriadei*, voind să luați ca subiect *Templul dragostei*. Veți face un tablou viu din ceea ce la mine nu este decît o schiță. Sînt convins că meritul dumneavoastră va fi apreciat, îndeosebi în Anglia, fiindcă acolo natura este iubită.

Dar unde veți găsi actori capabili să vă execute ideile ? Sînteți un Prometeu.

Trebuie să formați oamenii și să-i animați.

Am onoarea să fiu, cu toate sentimentele pe care le meritați, etc.

Ferney, 11 octombrie 1763,

Voltaire

Scrisoarea lui Voltaire către Noverre

Bătrînii neputincioși ca mine, domnule, rareori se interesează de arta fermecătoare pe care ați înfrumusețat-o ; dar mă transformați într-un tînăr și-mi creați o arzătoare dorință de a vedea spectacole în care sînteți podoaba principală. Dorințele mele nu-mi dau decît regrete, și aici este nenorocirea. De altminteri am un motiv particular ca să vă admir. Mi se pare că tot ceea ce realizați este plin de poezie. Poeții și pictorii se vor întrece ca să colaboreze cu dumneavoastră. Mă mir neîncetat că Franța nu v-a oprit, acordîndu-vă cele mai mari avantaje. Dar nu mai sîntem în timpul cînd Franța dădea Europei exemple. Totul s-a schimbat.

Desigur sînteți regretat de toți oamenii de gust.

Considerați-mă, domnule, ca pe unul din partizanii dumneavoastră cei mai atașați și bizuiți-vă pe stima sinceră cu care am onoarea să fiu al dumneavoastră umil și supus servitor.

Voltaire

În castelul Ferney, 26 aprilie 1764

Voltaire către Noverre

Un bolnav, bătrîn de 78 de ani, care și-a pierdut aproape de tot vederea, nu este mai puțin sensibil, domnule, la meritele și amabilitățile dumneavoastră. El nu va vedea aceste frumoase picturi vii, produse de geniul ce posedați, dar le va admira totdeauna.

A citit cu un viu interes programul baletelor dumneavoastră și a primit pe domnul Burcet ca pe un om care venea din partea dumneavoastră. Dacă s-ar lua după înclinația inimii sale, v-ar scrie mai mult despre cît vă stimează. Starea lui tristă nu-i îngăduie să vă mărturisească toate sentimentele ce vă poartă.

Voltaire

4 aprilie 1772, Ferney

SCRISORI

DESPRE

D A N S

ȘI

BALETE

S C R I S O A R E A I



Poezia, pictura și dansul nu sînt, domnule, sau nu trebuie să fie decît o copie fidelă a frumuseții naturii. Prin realismul acestei imitații, operele lui Racine și Rafael au trecut în posteritate, după ce mai întîi, ceea ce se întîmplă foarte rar, au fost admirate de contemporanii lor. De ce nu putem să adăugăm la numele acestor oameni mari pe cele ale maeștrilor de balet ajunși celebri în vremea lor? Dacă abia s-a auzit de ei, este oare vina artei lor?

Un balet este un tablou, scena este pînza, mișcările mecanice ale figuranților sînt culorile, fizionomia lor este, dacă mă pot exprima astfel, penelul, ansamblul și vivacitatea scenelor, muzica special aleasă, decorurile și costumele sînt coloritul său, în sfîrșit, maestrul de balet este pictorul. Dacă natura i-a dat căldură și entuziasm, care sînt sufletul picturii și al poeziei, e sigur de nemurire. Artistul are aici, îndrăznesc s-o spun, de trecut mai multe obstacole decît în celelalte arte; pensula și culorile nu sînt în mîna sa; tablourile sale trebuie să fie variate și nu durează decît un moment. Într-un cuvînt el trebuie să reînvie arta gestului și a pantomimei, atît de cunoscută în secolul lui August. Toate dificultățile acestea au speriat, desigur, pe predecesorii mei; mai îndrăzneț decît ei, poate cu mai puțin talent, am cutezat să-mi tai drumuri noi. Indulgența publicului m-a încurajat, m-a susținut în momente de criză care ar fi putut să descurajeze amorul meu propriu, și succesele mele mă autorizează să vă satisfac curiozitatea cu privire la o artă pe care o îndrăgiți și căreia eu îi consacru toate clipele mele.

Baletele n-au fost pînă în prezent decît niște slabe schițe a ceea ce ar putea să fie într-o zi. Artă aceasta, supusă cu totul gustului și talentului, poate să fie înfrumusețată și

variata la infinit. Istoria, fabula, poezia, totul îi întinde brațele ca s-o scoată din obscuritatea în care este îngropată. Și e justificată mirarea că maestrii de balet disprețuiesc ajutoare atât de prețioase.

Programele baletelor prezentate în ultimul secol la diferitele curți din Europa produc bănuiala că această artă, departe de a fi făcut progrese, a pierdut mult; într-adevăr felul acesta de tradiții este totdeauna foarte suspect. Cu baletele se întâmplă ca și cu serbările în general.

Cred că arta dansului de acțiune n-a rămas în naivitatea sa copilărească decât fiindcă i s-au limitat efectele la acelea ale focurilor de artificii, făcute numai ca să distreze ochii. Cu toate că posedă, deopotrivă cu cele mai bune drame, însușirea de a interesa, a emoționa și captiva pe spectator prin farmecul iluziei celei mai perfecte, nu s-a bănuit că poate să vorbească sufletului.

Dacă baletele, în general, sînt slabe, monotone și plictisitoare, dacă sînt lipsite de expresivitate, care este sufletul lor, nu este arta de vină, o repet, ci artiștii sînt culpabili. Ei nu știu că dansul este o artă de imitație? Sînt îndemnat s-o cred, fiindcă cei mai mulți compozitori de balet sacrifică frumusețea dansului și renunță la farmecul naiv al sentimentului ca să copieze servil un număr de figuri, de care, de un secol, publicul s-a plictisit. Astfel, dacă baletele din *Faeton* sau oricare altă operă veche ar fi reluate de un maestru de balet modern, s-ar deosebi atât de puțin de lucrările noi, încît s-ar putea bănui că sînt aceleași.

Într-adevăr e rar, dacă nu imposibil, să găsești vreo urmă de talent în planul compoziției, eleganță în forme, suplețe la grupuri, precizie și desăvîrșire în distribuirea figurilor. Abia se cunoaște arta de a preface lucruri vechi, dîndu-le o aparență nouă.

Ar trebui ca maestrii de balet să consulte tablourile marilor pictori, fiindcă astfel i-ar apropia de natură; atunci ar evita, pe cît le-ar fi posibil, această simetrie în figuri care, repetînd obiectivele, prezintă, pe aceeași pînză, două tablouri asemănătoare. Dacă s-ar spune că eu condamn, în general, toate figurile geometrice, că eu pretind să fie desființată cu totul folosirea lor, înseamnă a mi se atribui o singularizare și un ton de reformator pe care eu vreau să-l evit. Abuzul de lucruri perfecte este totdeauna răufăcător; eu nu deza-



prob decît utilizarea prea frecventă a acestui fel de figuri, al căror viciu confrății mei l-ar simți, desigur, dacă ar copia fidel natura și ar prezenta pe scenă diferite pasiuni cu nuanța și coloritul cuvenit fiecăreia. După concepția mea, figurile simetrice de la dreapta la stînga nu sînt suportabile decît la grupurile de intrări care n-au caracter expresiv și, nespunînd nimic, au drept unic scop să dea dansatorilor soliști timp să respire. Ele pot fi întrebuintate într-un balet final care încheie o festivitate, sau într-un pas de execuție, cum ar fi un *pas de quatre*, *de six*, etc, deși, după opinia mea, este ridicol să sacrifici, în asemenea cazuri, expresivitatea și sentimentul în favoarea îndemînării corporale și agilității picioarelor; dar, în scenele de acțiune, simetria trebuie să cedeze naturii locul în interpretare.

Un exemplu oricît de neînsemnat va ușura înțelegerea ideilor mele și va fi de ajuns ca să le susțină.

Un grup de nimfe, cuprinse de panică la apariția neprevăzută a unei cete de tineri fauni, o iau la fugă; aceștia le urmăresc îmboldiți de dorința plăcerii. Deodată se opresc și caută să-și dea seama de impresia pe care o fac asupra nimfelor; în același timp ele își încetează fuga, privesc cu teamă pe fauni, încercînd să le ghicească intențiile, ca să poată, eventual, să-și găsească un adăpost care să le apere de primejdia ce le amenință. Cele două grupuri se unesc, nimfele rezistă, se apără și scapă cu iscusința dată de vioiciunea lor, etc.

Iată ce numesc eu o scenă de acțiune, în care dansul trebuie să vorbească cu căldură și energie, unde figurile simetrice și trase cu compasul nu pot fi folosite fără să denatureze autenticitatea, să altereze verosimilul sau să slăbească acțiunea și interesul. Iată deci o scenă în care trebuie să existe o frumoasă dezordine și unde arta compozitorului nu va interveni decît ca să înfrumusețeze natura.

Un maestru de balet neinteligent și fără gust va trata mașinal această scenă de dans și o va lipsi de efectul său, fiindcă nu-i va înțelege spiritul. El va așeza pe mai multe linii paralele nimfele și faunii, în atitudini uniforme; toți faunii vor avea brațele ridicate la aceeași înălțime. Compozitorul acestei coregrafii se va feri să distribuie cinci nimfe la dreapta și șapte la stînga, fiindcă ar păcătui contra vechilor reguli ale operei. Va realiza în schimb un exercițiu rece

și măsurat cu compasul, într-o scenă de acțiune care trebuie să fie plină de căldură.

Critici hapsîni și care nu cunosc destul de bine arta dansului ca să chibzuiască asupra diferitelor efecte vor spune că această scenă nu poate fi concepută decît în două tablouri, unul reprezentînd dorința faunilor, celălalt teama nimfelor. Dar cît de variate nuanțe trebuie să fie exprimate în ambele sentimente, cîte opoziții și gradații ca să rezulte din ele o mulțime de tablouri, unele mai animate decît altele.

Pasiunile sînt identice la toți oamenii, dar se diferențiază prin gradul de sensibilitate a fiecăruia dintre ei, asupra unora ele acționează cu mai multă intensitate decît asupra altora și se exteriorizează cu mai multă sau mai puțină vehemență și impetuositate. Acceptînd acest principiu (pe care natura îl demonstrează în fiecare zi), atitudinile trebuie să fie variate, expresia nuanțată și atunci acțiunea pantomimă a fiecărui personaj nu va mai fi monotonă. A proceda astfel, a da unor fauni ferocitate, altora mai puțină pornire, unora o înfățișare mai blîndă, altora o expresie de voluptate care va alunga teama nimfelor, înseamnă a fi imitator tot atît de fidel pe cît de iscusit pictor.

Schițarea acestui tablou determină, desigur, pe a celui-lalt; eu văd nimfe care plutesc între plăcere și teamă, altele îmi redau, prin contrastul atitudinilor, diferite emoții ce le tulbură sufletul; unele sînt mai mîndre decît tovarășele lor, altele adaugă la teama lor un sentiment de curiozitate, ceea ce face tabloul mai atrăgător. Diversitatea aceasta este cu atît mai seducătoare cu cît este imaginea naturii. Conveniți deci, domnule, că simetria trebuie să fie exclusă totdeauna din dansul de acțiune.

Aș întreba pe toți cei care mai au prejudecăți dacă într-o turmă ce fuge de dinții ucigători ai lupului, sau la țărani care își părăsesc pămîntul și coliba ca să scape de furia inamicului urmăritor, mai găsesc vreo simetrie. Nu, fără îndoială, dar arta constă în a ști să ascunzi arta. Eu nu recomand dezordinea și confuzia, ci vreau, dimpotrivă, ca regularitatea să se afle în neregularitatea însăși; eu cer grupuri ingenios concepute, situații puternice, dar totdeauna naturale și o manieră de a compune care să ascundă ochilor toate eforturile maestrului de balet. În ce privește figurile, nu pot să placă decît atunci cînd sînt prezentate rapid și desenate cu gust și eleganță.

Sînt, etc.

Nu mă pot împiedica, domnule, să dezaprob pe maeștrii de balet care au ridicola încăpăținare de a voi ca executanții să-i imite întocmai pe ei și să-și măsoare mișcările, gesturile și atitudinile după ale lor. Nu credeți că această pretenție ciudată se opune la dezvoltarea grației naturale a executanților și că le înăbușă însușirile expresive proprii ?

Principiul acesta mi se pare cu atât mai periculos cu cât e rar să găsești maeștri de balet dotați cu un gust sigur și luminat. Printre ei sînt atît de puțini acei care posedă în același timp talentul de actor și acela de a exprima prin gesturi emoțiile sufletești ! Este atît de greu să întîlnești printre noi vreun Batil sau Pilade încît n-aș putea să nu condamn pe toți acei care, plini de orgoliu, pretind să fie imitați. Dacă simțirea lor este slabă, gesturile lor vor fi reci și fizionomia inexpresivă, iar atitudinile fără pasiune. Nu înseamnă că, oferindu-le copii mediocre, induci pe dansatori în eroare ? Că făcîndu-i s-o execute stîngaci, lucrarea nu va avea succes ? Se pot oare da precepte fixe pentru acțiunea pantomimă, dacă gesturile sînt determinate de emoțiile sufletului și sînt interpretele lui credincioase ?

Un maestru de balet conștient ar trebui să facă, în aceste cazuri, ceea ce fac cei mai mulți poeți care, neavînd nici talent nici voce de declamator, pun pe actori să le citească lucrările și să le reprezinte pe scenă. Veți spune că ei asistă la repetiții ; sînt de acord, dar ei nu dau reguli ci păreri.

„Scena aceasta mi se pare slab redată, aici nu aveți un debit destul de curgător ; pasajul de acum nu este jucat cu

suficientă căldură și lasă întru totul de dorit", așa va vorbi poetul.

După exemplul său, maestrul de balet trebuie să repete o scenă de acțiune pînă cînd executanții vor realiza acea naturalețe înăscută în orice om. E un moment prețios, plin de forță și adevăr, atunci cînd este realizat cu simțire și pricepere.

Baletul bine compus este o pictură vie a pasiunilor, moravurilor, obiceiurilor, ceremoniilor și costumelor tuturor popoarelor de pe pămînt. În consecință trebuie să fie în toate genurile pantomim și, adresîndu-se ochilor, să vorbească sufletului. Dacă este lipsit de expresivitate, de tablouri impresionante, de situații tari, se prezintă ca un spectacol rece și monoton. Genul acesta de compoziție nu poate fi mediocru. După modelul picturii, baletul are nevoie de o perfecțiune greu de realizat, fiindcă este condiționată de imitarea fidelă a naturii și e greu, dacă nu imposibil, de redat acea veridicitate seducătoare care ascunde spectatorului iluzia și îl transportă într-o clipă în locul unde s-a petrecut acțiunea, punîndu-l, emoțional, în aceeași situație în care ar fi dacă ar vedea în realitate faptele prezentate de artă în imitație. Cîtă precizie se cere pentru ca autorul să nu fie nici mai presus nici mai prejos de obiectul imitat !

Este tot atît de periculos a înfrumuseța prea mult modelul cît și de a-l urîți ; ambele defecte împiedică asemănarea ; unul exagerează naturalețea celălalt o înjosește.

Fiind reprezentații, baleturile trebuie să recunoască elementele unei drame. Subiectele transpuse în dans sînt în cea mai mare parte lipsite de sens și nu prezintă decît o îngrămădire confuză de scene tot atît de rău concepute pe cît de rău montate. În general este indispensabil să te supui unor reguli. Orice subiect de balet trebuie să aibă un început, o culminație și un deznodămînt. Succesul acestui fel de spectacole depinde, în parte, de o bună alegere a subiectelor și de tratarea lor.

Arta pantomimei este astăzi, fără îndoială, mai limitată în posibilități decît era pe vremea lui August ; sînt numeroase lucruri care nu pot fi rediate prin gesturi în mod inteligibil. Ceea ce se numește un dialog liniștit nu poate fi transpus în pantomimă. Dacă compozitorul nu are priceperea de a tăia

din subiectul la care s-a oprit ceea ce i se pare rece și monoton, baletul său nu va entuziasma. Spectacolul montat de domnul Servandoni n-a avut succes, nu fiindcă i-ar fi lipsit gesturile; brațele actorilor erau mereu în acțiune, totuși pantomima era rece; dintr-o oră și jumătate de mișcări și de gesturi, un pictor abia ar fi putut să rețină un moment.

Diana și Acteon, Diana și Endimion, Apolon și Dafne, Titon și Aurora, Acis și Galatea și alte multe subiecte de același fel nu pot servi ca intrigă într-un balet de acțiune fără concursul unui talent cu adevărat poetic. Telemac în *insula lui Calipso* oferă un plan mai vast și poate fi subiectul unui frumos balet, dacă maestrul de balet posedă arta de a îndepărta din poem tot ce este inexpressiv, dacă are abilitatea de a face ca Mentor să apară la momentul potrivit și să plece de pe scenă atunci când prezența lui ar putea să slăbească interesul acțiunii.

Dacă nici cu licențele aplicate zilnic în teatru nu-l putem pune pe Mentor să danseze în baletul lui Telemac, e un motiv mai mult decât suficient pentru ca maestrul de balet să nu folosească acest personaj decât cu mult discernământ. Nedansînd, el este străin baletului; expresia sa, fiind lipsită de grația pe care dansul o conferă gesturilor și atitudinilor, apare mai puțin animată, mai puțin caldă și, în consecință, neinteresantă. Marile talente pot să inoveze, să părăsească regulile obișnuite și să taie drumuri noi dacă acestea conduc la perfecționarea artei.

Într-un spectacol de dans, Mentor poate și trebuie să acționeze dansînd, ceea ce nu va contraveni adevărului nici verosimilului, dacă compozitorul posedă arta de a-i atribui un gen de dans și expresivitate potrivite cu caracterul, vîrsta și rolul său. Cred că aș putea să fac încercarea și, dintre două rele, voi evita pe cel mai mare, plictiseala, care nu ar trebui să existe niciodată pe scenă.

Este un defect capital a voi să asociezi două genuri contrare, să amesteci, fără nici o distincție, seriosul cu comicul, nobilul cu trivialul, o situație galantă cu una burlescă. Aceste greșeli grosolane, zilnice, relevă mediocritatea intelectuală și dezvăluie gustul prost și ignoranța maestrului de balet. Caracterul și genul unui balet nu trebuie să fie denaturate de episoade de genuri diferite cu trăsături specifice contrare. Meta-

morfozele și transformările întrebuintate obișnuit în pantomimele englezești ale dansatorilor pe frînghie nu pot fi folosite în subiectele nobile ; un alt defect este dublarea și triplarea obiectelor, fiindcă aceste repetiții în scenă răcesc și sărăcesc subiectul.

Una din cerințele esențiale ale baletului este, fără îndoială, varietatea ; incidentele și tablourile care rezultă de aici trebuie să se succedă cu rapiditate. Dacă acțiunea nu se desfășoară cu promptitudine, scenele lîncezesc și entuziasmul nu circulă pretutindeni ; dacă nu se intensifică pe măsură ce evoluează intriga, planul e prost conceput și rău combinat ; el păcătuiește contra regulilor teatrale și execuția lui nu produce asupra spectatorului alt efect decît plictiseala pe care o răspîndește în jurul său.

Am văzut, mă credeți, domnule, patru scene asemănătoare în același libret, am văzut mobile figurînd în expunerea, culminația și deznodămîntul unui mare balet național și, în sfîrșit, scene burlești combinate cu cea mai nobilă și voluptoasă acțiune. Scena se petrecea într-un loc respectat de întreaga Asie. O asemenea contradicție nu lovește bunul simț ? În ce mă privește, aș fi fost prea puțin uimit, dacă n-aș fi cunoscut meritele deosebite ale maestrului de balet ; aceasta m-a convins aproape că oamenii mari nu fac niciodată greșeli mici și că în capitală este mai multă indulgență decît oriunde în altă parte.

Orice balet complicat și lung care nu-mi va desfășura precis și fără confuzie acțiunea reprezentată, a cărui intrigă nu o voi putea pricepe decît cu programul în mînă, un balet al cărui plan nu-l voi înțelege și care nu-mi va prezenta o expoziție, o culminație și un deznodămînt, nu va fi, după ideile mele, decît un simplu divertisment de dans, mai mult sau mai puțin bine executat, și care nu mă va impresiona decît superficial, fiindcă nu va reprezenta caractere și va fi lipsit de orice expresivitate.

Dar, se va spune, dansul din zilele noastre este frumos și trebuie să seducă și să placă chiar degajat de sentimentul și spiritul cu care doriți să se orneze. Sînt de acord că execuția mecanică a acestei arte a atins un grad de perfecțiune care nu mai lasă nimic de dorit ; aș adăuga chiar că uneori are grație și noblețe, dar acestea nu sînt decît o parte din calitățile pe care trebuie să le aibă.

Pașii, ușurința și strălucirea îmbinării lor, echilibrul, fermitatea, viteza, vioiciunea, precizia, opoziția brațelor cu a picioarelor, iată ce numesc eu mecanismul dansului. Când toate acestea nu sînt puse în lucru cu inteligență și talentul nu conduce toate mișcările, iar sentimentul și expresivitatea nu le dau forțele capabile să mă miște și să mă intereseze, aplaud iscusința, omul-mașină, îi admir forța și agilitatea, dar nu mă emoționează, nu mă înduioșează și nu-mi face altă impresie decît cuvintele astfel aranjate :

*Dezonorează nu
crimă eșafod*

Totuși, combinate de poet, acestea alcătuiesc frumosul vers al contelui d'Essex :

Crima dezonorează, nu eșafodul.

Din această comparație trebuie să tragem concluzia că dansul conține tot ceea ce este necesar unui limbaj frumos și că nu este suficient să-i cunoști alfabetul. Dacă un om de talent îi potrivește literele, combină și leagă cuvintele, el încetează să fie mut și vorbește cu forță și energie. În acest caz, baletul împart cu cele mai bune piese de teatru gloria de a mișca, de a înduioșa, de a face să curgă lacrimi sau să amuze, să seducă și să placă în genurile mai puțin grave. Dansul înfrumusețat de sentiment și îndrumat de talent va primi, în sfîrșit, o dată cu elogiile pe care întreaga Europă le acordă poeziei și picturii, gloria cu care sînt onorate acestea.

Sînt, etc.

Dacă marile pasiuni sînt tratate în tragedii, ele nu sînt mai puțin necesare pantomimei. Artă noastră este supusă, în oarecare măsură, regulilor perspectivei ; micile detalii se pierd în depărtare. În tablourile cu dans sînt necesare trăsături bine reliefate, caractere viguroase, mase de figuranți distribuite cu îndrăzneală, opoziții și contraste izbitoare concepute artistic.

Este foarte ciudat că nu s-a știut pînă în prezent că, dintre toate genurile dramatice, cel tragic se exprimă cel mai bine prin dans ; acesta dă posibilitatea să se creeze tablouri mari, situații nobile și lovituri de teatru izbutite. De altminteri, pasiunile fiind mai puternice și mai hotărîte la eroi decît la oamenii obișnuiți, imitarea lor este mai ușoară și pantomima mai caldă, mai adevărată și mai inteligibilă.

Un maestru abil trebuie să întrevadă, dintr-o privire, efectul general al întregii mașini și să nu sacrifice niciodată întregul părții. Numai uitînd cîteva momente principalele personaje ale reprezentației, va putea să se gîndească la toți, în ansamblu, fiindcă dacă își fixează toată atenția asupra primilor dansatori și dansatoare, acțiunea sa este suspendată, mersul scenelor se tărăgănează și executarea baletului nu produce nici un efect.

Personajele principale din tragedia *Meropa* sînt Meropa, Polifonte, Egist și Narbas. Dar, cu toate că ceilalți actori nu sînt distribuiți în roluri tot atît de frumoase și importante, ei concură în aceeași măsură la acțiunea generală, la desfășurarea dramei, care ar fi tăiată și suspendată dacă unul dintre aceste personaje secundare ar lipsi de la reprezentație. În

teatru nu trebuie să existe inutilități; în consecință se va exclude de pe scenă tot ceea ce ar putea să slăbească interesul acțiunii și nu se va admite decît numărul de personaje absolut necesar execuției dramei.

Un balet este o piesă de acest gen, care trebuie să fie împărțit în scene și acte; fiecare scenă va avea, ca și actul, un început, un mijloc și un sfîrșit, adică o expoziție, o culminație și un deznodămînt. Am spus că personajele principale dintr-un balet trebuie să fie uitate pentru cîteva momente; cred că este mai ușor de montat interpretarea rolurilor principale Hercule, Omfala, Ariana și Bachus, Ajax și Ulise, etc., decît a douăzeci și patru de persoane care fac parte din suita lor. Dacă acestea nu spun pe scenă nimic, sînt inutile și trebuie să fie înlăturate, dacă vorbesc, limbajul lor nu poate fi decît analog cu cel al personajelor principale.

Nu este greu să se dea un caracter dominant și distinctiv lui Ajax și lui Ulise, fiindcă îl au prin firea lor și sînt eroii scenei; dificultatea consistă în a introduce unde trebuie pe figuranți, a le distribui roluri mai mult sau mai puțin tari, a-i asocia la acțiunea celor doi eroi, a găsi cu iscusință femeilor un loc în acest balet, a face pe unele dintre ele să participe la situația lui Ajax, iar cel mai mare număr să încline în favoarea lui Ulise. Victoria acestuia și moartea rivalului său oferă creatorului talentat o mulțime de tablouri, unul mai mișcător sau mai pitoresc decît altul și ale căror contraste și colorit produc cele mai vii impresii. Este ușor de conceput, după ideile mele, că un balet pantomimă trebuie să fie totdeauna în acțiune și că figuranții iau locul actorului care părăsește scena nu numai ca s-o umple, la rîndul lor, prin figuri simetrice și pași măsurați cu compasul, ci și printr-o expresivitate vie și animată, care să țină pe spectator mereu atent la subiectul expus de actorii precedenți.

Dar, printr-un nenorocit efect al rutinei sau al ignoranței, există puține baleturi compuse rațional; se dansează pentru a se dansa, în credința că totul constă în acțiunea picioarelor, în salturi cît mai înalte și că s-a realizat ideea pe care și-o fac oamenii de gust despre un balet cînd este încărcat cu executanți care nu execută nimic, ci se amestecă, se îmbrîncesc și nu prezintă decît tablouri reci și confuze, desenate fără gust, grupate fără grație, lipsite de orice armonie și de

acea expresivitate produsă de sentiment, care, dînd artei viață, o înfrumusețează.

Trebuie să admitem, totuși, că în acest fel de compoziții se întîlnesc, uneori, detalii frumoase și unele scînteieri de talent; acestea sînt însă prea puține ca să formeze un tot, un ansamblu perfect; tabloul va păcătui sau prin compoziție sau prin colorit, iar dacă este corect desenat, va fi totuși lipsit de gust, de grație și de imaginație.

Din cele ce am spus mai sus despre figuranți și figurante, să nu trageți concluzia că ei trebuie să joace roluri tot atît de importante ca și actorii principali; dar, întrucît acțiunea unui balet este lîncedă dacă nu este generală, susțin că și figuranții trebuie să participe cu artă dar și cu măsură, fiindcă este important ca actorii însărcinați cu rolurile principale să predomine asupra a tot ce îi înconjoară. Artă maestrului de balet constă deci în a apropia și reuni toate ideile sale într-un singur punct, astfel că activitatea spiritului și a talentului să ducă la realizarea aceluiași scop. Avînd această însușire, el va pune caracterele într-o bună lumină și nu vor mai fi sacrificate și nici întunecate de accesorii care nu sînt create decît ca să le dea nerv și umbre.

Un maestru de balet trebuie să se preocupe să dea tuturor dansatorilor-actori o acțiune, o expresie și un caracter diferit, și toți, pe drumuri opuse, trebuie să ajungă la aceeași țintă și să concureze în unanimitate, prin veridicitatea gesturilor și a imitației, la reprezentarea acțiunii pe care le-a trasat-o autorul. Dacă într-un balet domină uniformitatea și nu descoperim acea diversitate expresivă de formă, de atitudine și de caracter, pe care o întîlnim în natură, dacă nuanțele ușoare dar imperceptibile, care reprezintă aceleași pasiuni cu trăsături mai mult sau mai puțin caracteristice și în culori mai mult sau mai puțin vii, nu sînt folosite cu artă și distribuite cu gust și gingășie, tabloul realizat este doar o copie mediocră a unui original excelent și, întrucît nu prezintă nimic veridic, nu are nici forța, nici sinceritatea care mișcă și emoționează profund.

Acum cîțiva ani, cînd am văzut la Paris baletul *Diana și Endimion*, m-a impresionat mai mult nu execuția mecanică, ci distribuirea proastă a planului. Ce idee să iei drept acțiune momentul în care Diana dă lui Endimion semne de tan-

drețe. Este scuzabil maestrul de balet care a așezat lângă această zeiță țărani, făcându-i martori la slăbiciunea și pasiunea ei? Se poate greși mai grosolan contra veridicității? După fabulă, Diana nu întâlnea pe Endimion decât în timpul nopții, când muritorii dorm. Acest fapt nu exclude orice însoțitor? Numai Amorul putea să fie prezent. Dar țăranii, nimfele, Diana la vânătoare, ce nepricepere, ce absurditate sau, mai bine zis, ce ignoranță! Se vede ușor că autorul n-avea decât o idee confuză și imperfectă despre legendă, că a confundat pe aceea a lui Acteon — în care Diana este în baie cu nimfele — cu legenda lui Endimion. Substratul acestui balet era ciudat; nimfele reprezentau castitatea și voiau să masacreze pe Amor și păstori, dar Diana, mai puțin virtuoasă decât ele și cuprinsă de pasiune, se opunea furiei lor și se azvîrlea în fața loviturilor lor. Amor, ca să le pedepsească pentru acest exces de virtute, le dăruia simțire. De la ură ele treceau repede la dragoste și acest zeu le unea cu țăranii. Vedeti, domnule, că acest plan este contrar tuturor regulilor, iar desfășurarea lui este tot atât de puțin ingenioasă pe cât este de falsă. Înțeleg că autorul, pentru efect, a sacrificat totul și că l-a sedus scena cu zborul săgeților în aer, gata să străpungă pe Amor, însă, această scenă era deplasată. De altminteri în tablou nu exista nici o asemănare cu legenda; nimfelor li se dăduse caracterul și furia bacantelor care au sfîșiat pe Orfeu, Diana avea expresia mai mult a unei furii decât a unei îndrăgostite, Endimion, ingrât și insensibil la scena care se petrecea în favoarea sa, părea mai mult indiferent decât tandru. Amor nu era decât un copil fricos pe care zgomotul îl intimidează și frica îl face să fugă; acestea erau caracterele greșite care slăbeau tabloul, îl făceau fără efect și-l înjoseau pe autor.

Maestrii de balet, care ar voi să-și facă o justă idee despre arta lor, să privească atent bătălia lui Alexandru, pictată de Lebrun, campaniile lui Ludovic XIV, de Vander-Meulen, și vor vedea că acești doi eroi, care sînt personaje principale ale fiecărui tablou, nu atrag doar ei priviri admirative; mulțimea prodigioasă de combatanți, de învinși și învingători, concură în unanimitate la crearea frumuseții și perfecțiunii acestor capodopere; fiecare cap are expresivitatea și caracterul său propriu, fiecare atitudine are forță și energie; grupurile de combatanți, întăriturile de pămînt sînt pitorești și ingenioase.

Totul vorbește și este interesant fiindcă este veridic și imitația naturii fidelă, într-un cuvânt pentru că pînza pare că respiră. Să se arunce apoi peste aceste tablouri un voal care ascunde vederii asediile, bătăliile, trofee, triumfurile și să nu se lase să se vadă decît cei doi eroi; interesul va slăbi, nu vor mai rămîne decît portretele a doi mari prinți.

Tablourile necesită o acțiune, detalii, un anume număr de personaje ale căror caractere, atitudini și gesturi trebuie să fie tot atît de adevărate și de naturale pe cît de expresive. Dacă spectatorul instruit nu înțelege de la cea dintîi privire ideea pictorului, dacă momentul istoric pe care l-a ales nu se reconstituie cu promptitudine în imaginația cunoscătorului, distribuția este defectuoasă, momentul rău ales, compoziția este rece și de prost gust.

Diferența aceasta dintre tablou și portret trebuie să fie aplicată și la dans; baletul, cum îl înțeleg eu și cum trebuie să fie, se numește pe drept balet; acele spectacole care, dimpotrivă, sînt monotone și fără expresivitate și nu reprezintă decît copii reci și imperfecte ale naturii nu trebuie să fie numite decît divertismente plictisitoare, inanimate.

Baletul, dacă nu este originalul unui tablou bine compus, este totuși imaginea lui. Ați zice, poate, că pictorului nu-i trebuie decît o singură trăsătură și un singur moment ca să caracterizeze subiectul tabloului său, pe cînd baletul este o suită de acțiuni, o înlanțuire de împrejurări care trebuie să reprezinte o multitudine. Sîntem de acord, și, ca să fie mai justă comparația mea, voi face o paralelă între baletul de acțiune și galeria Luxemburg, pictată de Rubens: fiecare tablou reprezintă o scenă care conduce la altă scenă și se ajunge la deznodămînt, iar ochiul citește fără greutate istoria unui prinț a cărui amintire este gravată cu dragoste și recunoștință în inima tuturor francezilor.

Eu sînt convins, domnule, că unui mare pictor ca și unui celebru maestru de balet îi este tot atît de ușor să facă o poemă sau o dramă în pictură și în dans pe cît îi este și unui poet. Dacă lipsește talentul, nu ajungi la nimic; nu se poate reprezenta ceva numai cu picioarele, și atîta timp cît dansatorii nu-și vor pune la contribuție și capul, ei se vor rătăci, vor executa mașinal și se vor înfățișa pe ei înșiși reci și de prost gust.

Sînt, etc.

Dansul și baletele sînt astăzi, domnule, nebunia zilei; sînt frecventate cu un fel de furie și niciodată o artă n-a fost mai încurajată cu aplauze ca a noastră. Scena franceză, cea mai bogată din Europa în drame de genuri diferite și cea mai productivă în mari talente, a fost oarecum forțată — pentru a satisface gustul publicului și a fi la modă — să introducă dansuri în orice fel de reprezentații și, cum s-ar zice, să sprijine capodoperele celor mai iluștri poeți cu divertismente sau clovnerii care degradau noblețea și măreția acestui teatru. Disproporția aceasta de genuri și contrastul lor izbitor au determinat pe actorii francezi să angajeze pe domnul Hus. Mi se scrie că a debutat obținînd cel mai strălucit succes cu baletul *Moartea lui Orfeu*. Dansul serios și eroic este, fără îndoială, singurul care poate conveni unui teatru unde totul este numai decență și grandoare. Urez ca talentul lui să-l conducă a dezvolta totdeauna subiecte nobile și mărețe, pe care să le extragă din tragediile ce le vede zilnic reprezentate, lăsînd orice este neelegant și voluptos în sarcina maestrilor de balet inferiori și plagiatori.

Gustul viu pentru balet este general; toți suveranii înfrumusețează cu ele spectacolele lor, mai puțin ca să se ia după obiceiurile noastre, cît pentru a-și satisface plăcerea pe care o produce această artă. Cea mai mică trupă din provincie trage după sine un roi de dansatori și dansatoare; dar ce spun? Farsorii și șarlatanii vînzători de elixiruri se bizuie mai mult pe atracția baletelor lor decît pe aceea a leacurilor.

Ei amăgesc ochii populației cu *entrechat*, și vânzarea leacurilor crește sau se micșorează după cum divertismentele pe care le dau sînt mai mult sau mai puțin numeroase.

Indulgența cu care publicul aplaudă simple încercări ar trebui, după părerea mea, să îndemne artistul să se perfecționeze. Laudele să-i fie o încurajare și nu un motiv care să-l uluiască pînă într-atît, încît să creadă că a atins culmea la care se poate ajunge. Siguranța de sine a celor mai mulți maeștri, puținul interes pe care și-l dau ca să progreseze mă fac să cred că își închipuie că nu mai este nimic de învățat dincolo de ceea ce știu ei și că au ajuns la limitele artei.

Publicul, la rîndul său, se complace într-o dulce iluzie, convins că gustul și talentele din secolul său sînt cu mult superioare celor din secolele anterioare ; aplaudă deci cu entuziasm săriturile dansatorilor și grațiile afectate ale dansatoarelor noastre.

Nu vorbesc de acea parte a publicului competent, care este sufletul și motorul baletului, de oamenii cu bun simț, desprinși de prejudecățile obișnuinței ; ei deplîng decăderea gustului, ascultă cu atenție, cîntăresc înainte de a judeca, nu aplaudă niciodată decît dacă sînt mișcați, impresionați și transportați. Aplauzele dăruite la întîmplare pierd adesea pe tinerii care se dedică teatrului. Știu că aplauzele sînt hrana artelor, dar ele nu mai sînt folositoare dacă nu sînt distribuite atunci cînd se cuvine. O hrană prea abundentă nu formează temperamentul, ci îl strică și îl slăbește. Începătorii în teatru sînt asemeni copiilor pe care o dragoste oarbă și prea duioasă îi pierde fără scăpare. Defectele apar pe măsură ce dispare iluzia și se micșorează entuziasmul noutății.

Pictura și dansul au asupra celorlalte arte avantajul că pot trece în toate țările, la toate națiunile, că limbajul lor este înțeles pretutindeni și oriunde produc aceeași senzație. Dacă arta noastră, oricît ar fi de imperfectă, seduce și înlănțuie pe spectator, dacă dansul, lipsit de farmecul expresiei, ne tulbură cîteodată, ne emoționează și ne creează în suflet o involburare plăcută, ce forță și stăpînire ar avea asupra simțurilor noastre dacă mișcările sale ar fi conduse de rațiune și tablourile schițate de sentiment ! Este neîndoielnic că baletele ar fi preferate picturii, dacă cei care le execută ar fi mai puțin automați, iar autorii lor mai bine înzestrați.

Un tablou frumos nu este decît o copie a naturii, dar un balet frumos este însăşi natura, împodobită cu toate farmecele artei. Dacă simple imagini îmi creează iluzia şi magia picturii mă transportă, dacă sînt mişcat la vederea unui tablou şi sufletul meu este viu impresionat de vraja lui, dacă culorile şi penelul în mîinile unui pictor iscusit se joacă cu simţurile mele pînă într-atît încît îmi arată natura, o face să vorbească, s-o aud şi să-i răspund, cît voi fi de emoţionat, în ce stare mă voi afla şi ce voi simţi la vederea unei reprezentatii şi mai reale, la o acţiune creată de semenii mei ? Ce stăpînire nu vor avea asupra imaginaţiei mele tablourile vii şi variate ! Nimic nu interesează umanitatea atît de mult ca umanitatea însăşi. Da, domnule, este ruşinos că dansul renunţă la puterea pe care poate s-o aibă asupra sufletului şi că nu năzuieşte decît să placă ochilor. Un balet frumos este pînă în prezent o fiinţă imaginară, este pasărea fenix care nu se găseşte.

Zadarnică e speranţa de a i se da o formă atîta vreme cît sîntem sclavi ai metodelor îmbătrînite şi ai străvechilor scheme ale Operei ; nu vedem pe scenele teatrelor noastre decît copii imperfecte ale copiilor precedente. Să nu exersăm numai paşi, ci să studiem şi pasiunile. Obişnuind sufletul să le simtă, va dispărea dificultatea de a le exprima ; atunci fizionomia va primi toate impresiile sale din sufletul agitat, va lua mii de caractere diferite, va da energie mişcărilor exterioare şi va exprima cu trăsături înflăcărate dezordinea simţurilor şi tumultul din interiorul nostru.

Dansului nu-i trebuie decît un model frumos, un om de talent, şi baletetele îşi vor schimba caracterul. Să apară acest restaurator al dansului adevărat, reformatorul gustului prost şi al obiceiurilor rele care au sărăcit arta, dar să se ivească în capitală. Dacă vrea să convingă, atunci să deschidă ochii prea fascinaţi ai tinerilor dansatori şi să le spună :

„Copii ai Terpsihorei, renunţaţi la cabrioale, la *entrechat*-uri şi la paşi prea complicaţi ; părăsiţi maimuţărelile şi ocupaţi-vă de sentimente, de graţia candidă şi de expresivitate ; studiaţi pantomima nobilă şi niciodată să nu uitaţi că ea este sufletul artei voastre ; puneţi spirit şi logică în *pas de deux* şi voluptatea să le caracterizeze evoluţia, iar talentul să le traseze toate situaţiile ; înlăturaţi aceste măşti reci, copii imperfecte ale naturii, fiindcă vă ascund trăsăturile şi vă eclipsează sufletul, lipsindu-vă de părţile cele mai necesare expresiei ; dezbara-

ți-vă de perucile enorme și de coafurile gigantice care dau capului o disproporție nefirească față de corp ; scuturați-vă de aceste *paniers* țepene și umflate care lipsesc execuția dansului de farmec, desfigurează eleganța atitudinilor și acoperă frumusețea liniilor pe care trebuie să le aibă bustul în diferite poziții.

„Renunțați la imitațiile servile ce readuc pe nesimțite arta la leagănul său ; cercetați tot ce este relativ la arta voastră, fiți originali, creați-vă un gen nou, inspirat de studiile pe care le-ați făcut ; copiați, dar numai natura ; e un model frumos care n-a indus în eroare niciodată pe cei ce au urmat-o întocmai.

„Și voi, tineri, care voiți să compuneți baletе și credeți că pentru a reuși e de ajuns să fi făcut figurație timp de doi ani la un om de geniu, începeți prin a avea geniu. Fără căldură, fără spirit și imaginație, fără gust și cunoștințe, îndrăzniți să vă lăudați că sînteți pictori ? Vreți să compuneți după un subiect luat din istorie, dar o ignorați, din poeți, și nu-i cunoașteți ; studiați-i, pentru ca baletеle voastre să fie poeme ; învățați arta de a alege de la ei ceea ce este bun. Nu vă apucați niciodată să lucrați la o temă prea înaltă fără să fi făcut mai întîi un plan rațional ; așterneți-vă ideile pe hîrtie și recitiți-le de sute de ori, împărțiți-vă dramele în scene și fiecare dintre ele să fie interesantă și să conducă succesiv, fără încurcături sau inutilități, la un deznodămînt fericit ; evitați cu grijă lungimile, fiindcă ele răcesc acțiunea și-i încetinesc mersul. Gîndiți-vă că tablourile și situațiile sînt cele mai frumoase momente ale compoziției ; puneți pe figuranți și figurante să danseze, dar prin aceasta să vorbească și să reprezinte, să fie pantomimi și pasiunile să-i metamorfozeze în fiecare moment. Dacă gesturile și fizionomia lor sînt constant de acord cu sufletul lor, expresia care va rezulta va fi caracterizată de sentimentul vostru și va da viață lucrării. Nu vă duceți niciodată la repetiție cu capul plin de figuri dar gol de bun simț ; fiți pătrunși de subiectul vostru ; imaginația viu impresionată de subiectul pe care voiți să-l reprezentați vă va furniza trăsăturile, culorile și maniera de a prezenta pictural imaginile baletului. Tablourile voastre vor avea căldură, energie, și vor fi pline de realism cînd veți fi impresionat și vă veți fi însușit pe deplin modelele.

Duceți dragostea pentru arta voastră pînă la entuziasm. În compozițiile teatrale nu se reușește decît în măsura în care

sînteți emoționați, sufletul vă este viu mișcat, imaginația înflăcărată, cînd pasiunile tună și talentul luminează. Dimpo-trivă, dacă sînteți reci, sîngele vă circulă liniștit prin vene, inima vă e de gheață și sufletul insensibil, renunțați la teatru, părăsiți o artă care nu-i făcută pentru voi. Dăruiți-vă unei meserii în care mișcările inimii să fie mai puțin necesare decît ale brațelor și unde talentul are mai puțin de lucru de-cît mîinile“.

Aceste păreri date și urmate, domnule, ar libera scena de un nemăsurat număr de dansatori mediocri, de maeștri de balet incapabili și ar îmbogăți atelierele și prăvăliile meș-teșugarilor cu un mare număr de muncitori mai folositori nevoilor societății decît erau distracțiilor și plăcerilor.

Sînt, etc.

S C R I S O A R E A V

Ca să vă convingeți, domnule, cât este de greu a fi foarte bun în arta noastră, vă voi schița celelalte cunoștințe ce trebuie să le avem care, oricât ar fi de indispensabile, nu caracterizează pe maestrul de balet, fiindcă oricine poate să le posedeze fără ca să fie și capabil să compună cea mai mică scenă, un grup, sau să imagineze o situație cât de neînsemnată.

Judecînd după numeroșii maeștri de balet de acest gen, răspîndiți în Europa, am fi ispitiți să credem că arta aceasta este tot atît de ușoară pe cît e de plăcută, dar ceea ce dovedește clar cît este de anevoios să reușești și să ajungi perfect este faptul că titlul de maestru de balet, uzurpat cu atîta ușurință, rar este meritat. Nici unul dintre ei nu poate să devină artist superior dacă natura nu l-a favorizat. Ce putem face fără concursul geniului, imaginației și gustului? Cum să treci peste obstacole, cum să înlături dificultățile, cum să depășești limitele mediocrității, dacă nu posezi germenul artei, dacă nu ești înzestrat cu toate talentele pe care studiul nu le dă, nici nu se pot dobîndi prin obișnuință, și care, fiind înnăscute la marii artiști, constituie forța ce le dă aripi și îi ridică în zbor la cel mai înalt punct de perfecțiune și cel mai înalt grad al gloriei?

Dacă veți consulta pe Lucian, veți afla calitățile care disting și caracterizează pe marele maestru de balet și veți vedea că istoria, poemele antichității și știința îi solicită toată sîrguința.

Numai cunoscînd bine toate aceste materii putem spera să reușim în compozițiile noastre de balet. Să reunim talentul poe-

tului cu al pictorului, fiindcă arta noastră farmecă numai imitând perfect lucrurile.

Puțină geometrie este foarte utilă, fiindcă va clarifica figurile, va pune ordine în combinații și exactitate în forme; scurtând lungimile, va imprima căldură în execuție. Gustul va da acesteia eleganță, talentul va crea varietate, iar inteligența îi va conduce distribuția.

Baletul este un fel de mașină, mai mult sau mai puțin complicată, ale cărei efecte diferite nu impresionează și nu surprind decât dacă sînt prompte și multiple.

Combinațiile și suitele de figuri, mișcările care se succed cu iuțeală, formele ce se rotesc în sensuri contrare, amestecul de înlănțuiri, unitatea și armonia care domnește în timpii muzicali și în desfășurările figurilor nu vă înfățișează imaginea unei mașini construite ingenios ?

Dimpotrivă, baletul care se desfășoară în dezordine și confuzie, sau în mod inegal, ale căror figuri sînt încurcate, nu se aseamănă cu niște mecanisme prost combinate, care, încărcate cu un mare număr de roțițe și resorturi, înșală așteptările artistului și ale publicului, fiindcă păcătuiesc deopotrivă contra proporțiilor și preciziei ?

Lucrările noastre sînt legate adesea și de lumea miraculosului. Multe dintre ele au nevoie de mașini și sînt puține subiectele extrase din Ovidiu, de exemplu, în care să nu se utilizeze schimbări, zboruri, metamorfoze, etc. Dacă un maestru de balet nu este el însuși mașinist, trebuie să renunțe la astfel de subiecte, fiindcă, din nenorocire, în provincie nu se găsesc decât muncitori nespecialiști sau băieți de teatru pe care protecția actorilor i-a ridicat treptat la acest rang. Talentul lor constă în a ridica lustrele pe care le-au șters îndelung de scrum. Teatrul italian nu strălucește prin folosirea mașinilor, iar cel german, construit după același plan, este și el lipsit de această parte fermecătoare a spectacolului. Astfel, un maestru de balet va fi foarte încurcat în aceste teatre dacă nu posedă cîteva cunoștințe de mecanică și dacă nu poate să-și dezvolte clar ideile și să construiască, în acest scop, modele mici, care sînt totdeauna mai bine înțelese de către muncitori decât explicațiile verbale, oricît de clare și precise ar fi.

În teatrele din Paris și Londra se găsesc cele mai mari resurse de acest gen. Englezii sînt ingenioși ; mașinile lor de tea-

tru sînt mai simple decît ale noastre, de aceea efectul lor este mai prompt și mai subtil. La ei toate piesele de manevrare sînt lucrate cu o desăvîrșire și o finețe admirabile. Curățenia, îngrijirea celor mai mici piese pot, fără îndoială, să contribuie la viteză și precizie. Ei desfășoară capodopere de realizare mecanică, îndeosebi în pantomima lor, gen trivial, lipsit de gust, de interes și avînd o intrigă grosolană. S-ar putea spune că acest spectacol, care implică cheltuieli imense, este făcut numai pentru ochii pe care nu-i mai poate impresiona nimic. În teatrele noastre acest gen ar obține un succes mediocru, fiindcă la noi gluma nu este agreată decît dacă este decentă, fină și delicată și nu jignește nici moravurile, nici omenia.

Cine vrea să se ridice deasupra celorlalți maeștri de balet trebuie să studieze pe pictori și să-i imite în felul lor de a compune. Arta sa are același obiect ca și a lor, atît în ceea ce privește asemănarea, combinarea culorilor și clarobscurul, cît și în maniera de a grupa și drapa figurile, de a le așeza în atitudini elegante, a le da deci caracter, vitalitate și expresie. Maestrul de balet ar putea reuși, oare, dacă nu întrunește calitățile unui mare pictor ?

Plecînd de la acest principiu, îndrăznesc să cred că studiînd anatomia, maestrul de balet va avea mai multă claritate în sfaturile pe care le va da celor pe care vrea să-i formeze, că va putea să descopere ușor defectele de conformație sau cele datorate obișnuinței, care împiedică atît de des progresele elevilor. Cunoscînd cauzele răului, va putea ușor să le înlăture și, conducîndu-și lecțiile după o atentă examinare a elevului, nu va da niciodată greș. Datorită faptului că maeștrii nu-și dau nici o silință ca să examineze conformația elevilor, tot atît de variată ca și fizionomia, mulți devin dansatori proști. Ar fi mai puțini dacă, triați după aptitudinile fizice, ar fi plasați fiecare în genul care i se potrivește.

Domnul Bourgelat, maestrul de călărie al regelui și președinte al Academiei din Lyon, mai prețuit de străini decît de ai săi, nu s-a mărginit, în mare parte din viața sa, doar să antreneze cai, ci le-a studiat cu grijă conformația. El le cunoaște și fibrele cele mai delicate. Să nu credeți că numai nevoia de a îngriji bolile acestor animale l-a determinat să le aprofundeze anatomia ; el a forțat natura să-i dezvăluie ceea ce pînă atunci refuzase în mod constant. Cunoașterea intimă a succesiunii armonioase pe care o au picioarele calului în toate felurile de

mers și în executarea lor pe ariile propuse, precum și descoperirea sursei, principiului și mijloacelor de care se servește acest animal în diferitele lui mișcări, l-au condus pe Bourgelat la o metodă unică, simplă și ușoară prin care nu se cere niciodată calului să acționeze decât în timpi naturali și posibili, singurii în care execuția nu este pentru animal penibilă și astfel acesta nu se sustrage comenzilor primite.

Pictorul nu studiază anatomia ca să picteze schelete nici nu desenează ecorșeul lui Michelangelo ca să introducă în tablourile sale figuri hidoase. Totuși, studiile acestea îi sînt neapărat necesare, ca să știe să reproducă pe om în proporțiile sale și să-i deseneze mișcările și atitudinile.

Scheletul trebuie să se presimtă sub mușchi ca și nudul sub veșmînt. Este esențial să discerni locul pe care îl ocupă fiecare; omul trebuie să se regăsească sub îmbrăcăminte, ecorșeul sub piele și scheletul sub mușchi pentru ca desenul să apară tot atît de real ca și natura și în proporțiile raționale ale artei.

Desenul este prea folositor baletului pentru ca maeștrii de balet să nu-l studieze serios. El contribuie la frumusețea formelor, dă noutate și eleganță figurilor, voluptate grupurilor, grație în pozițiile corpurilor, precizie în atitudini, și astfel dansul va presăra flori pe drumul pe care i-l va trasa gustul. Dacă neglijează desenul, maestrul de balet va săvîrși în compoziție erori grosolane. Capetele personajelor nu vor fi plăcut așezate și vor contrasta dezagreabil cu unele atitudini în care se află corpurile, brațele nu vor fi așezate în poziții comode; totul va fi greoi, va dezvălui trudă, lipsă de ansamblu și de armonie.

Maestrul de balet, care nu cunoaște muzica, va fraza prost ariile și nu le va prinde spiritul și caracterul. El nu va putea potrivi, cu precizia și finețea absolut necesare urechii, mișcările dansului cu măsura muzicii, în afară de cazul că ar fi dotat cu o sensibilitate organică auditivă naturală, care este superioară aceleia dobîndite prin studiu și exerciții.

O bună alegere a ariilor este tot atît de esențial necesară dansului ca și alegerea cuvintelor și a frazelor în elocvență. Mișcările și ritmurile muzicii determină pe cele ale dansatorilor. Dacă melodiile sînt monotone și neplăcute, baletul se va modela după ele și va fi rece și plictisitor.

Atît de intim este raportul dintre muzică și dans, încît este neîndoielnic că un maestru de balet va avea cele mai mari fo-

loase din cunoașterea practică a muzicii ; el va putea să comunice muzicianului ideile sale și, dacă unește gustul cu știința, va putea să compună singur ariile de care are nevoie, sau va indica compozitorului trăsăturile principale care trebuie să caracterizeze acțiunea ; dacă ariile sînt expresive și variate, dansul va avea aceleași însușiri. Muzica bine compusă trebuie să descrie, să vorbească, iar dansul, urmînd-o, va fi ecoul ei. Dacă muzica nu spune nimic, dansatorul nu are ce să execute și din acțiunea scenică va lipsi orice sentiment sau expresivitate.

Întrucît nimic nu trebuie să fie indiferent talentului, totul trebuie să intereseze pe maestrul de balet. El nu poate să se distingă în arta sa decît dacă studiază ceea ce am indicat mai sus. Nu cer să le posede cu aceeași perfecțiune cu care le exercită specialiștii, căci ar însemna să pretind imposibilul ; dar dacă nu cunoaște practica lor, trebuie să le cunoască principiile.

Eu nu cer decît cunoștințe generale ale acestor arte și științe care, prin raportul dintre ele, pot să contribuie la înfrumusețarea și gloria propriei noastre arte.

Toate artele își dau mîna și sînt imaginea unei familii numeroase care caută să se illustreze ; folosul pe care îl aduc societății atîta întrecerea lor și, urmărind gloria, se ajută și se îmbogățesc reciproc. Fiecare din ele merge pe drumuri opuse, după cum fiecare posedă principii diferite, dar au unele trăsături de o asemănare izbitoare, care dezvăluie legătura lor intimă și nevoia pe care o au una de alta pentru a se ridica, a se înfrumuseța și a se perpetua.

Din acest raport între arte, din armonia care domnește între ele, trebuie să tragem concluzia, domnule, că maestrul de balet, înzestrat cu mai multe cunoștințe, cu mai mult talent și imaginație, va fi acela care va pune în compozițiile sale mai multă căldură, realism, spirit și interes.

Sînt, etc.

S C R I S O A R E A V I

Dacă artele își dau ajutor, domnule, și colaborează cu dansul, natura, la rîndul său, e gata să-i ofere noutăți și sprijinul ei în fiecare clipă ; viața de curte și a satului, fenomenele naturii, anotimpurile, totul concură să-i procure mijloacele necesare ca să-l facă variat și plăcut.

În consecință un maestru de balet trebuie să vadă și să examineze totul, fiindcă tot ce există în univers poate să-i servească drept model. Cîte tablouri variate nu va găsi el în activitatea muncitorilor ! Fiecare dintre ei are atitudini diferite în ținuta corpului, cerute de pozițiile și mișcările muncii sale. Felul deosebit de a se mișca, totdeauna potrivit cu meșteșugul lor plăcut, trebuie să fie intuit de autorul de balet. Mișcările meseriașilor sînt foarte ușor de imitat, fiindcă ei nu pot niciodată să scape de ticurile și caracteristicile profesionale, chiar dacă s-au îmbogățit și au încetat să mai muncească ; gesturile lor sînt efectul normal al obișnuinței contractate în timp și întărită prin eforturi și muncă.

Cîte tablouri bizare și unice nu va găsi el în mulțimea acestor filfizoni, care maimuțăresc și caricaturizează pe cei a căror vîrstă, nume sau avere par să le dea privilegii de frivolitate, inconsecvență și îngîmfare. Îmbulzeala străzilor, plimbările publice, cîrciumioarele, petrecerile și muncile de la țară, o nuntă țărănească, vînătoarea, pescuitul, secerișul, culesul viilor, felul țaranului de a stropi o floare, de a o dărui iubitei sale, de a descoperi păsările, de a cînta din fluier, totul îi oferă tablouri pitorești și variate, de un gen și un colorit diferit.

O tabără, evoluții militare, exercițiile, atacul și apărarea unei cetăți, un port la mare, o radă, imbarcarea și debarcarea, iată imagini care trebuie să ne atragă privirile și să ducă arta noastră la perfecțiune, dacă execuția este naturală.

Capodoperele lui Racine, Corneille, Voltaire, Crebillon n-ar putea servi dansului ca model în genul nobil? Acelea ale lui Molière, Regnard și ale altor autori celebri nu ne prezintă tablouri de un gen mai puțin grav? La această propunere aud pe dansatori strigînd că sînt nebun. Să reprezînți în dans tragedii și comedii? Ce nebunie! E posibil? Da, fără îndoială; restrîngeți acțiunea *Avarului*, înlăturați din această piesă orice dialog tăragănat, apropiați incidentele, reuniți toate scenele răsfirate în această dramă și veți reuși.

Redați inteligibil scena inelului, aceea în care Avarul scoatește pe *la Flèche*, aceea în care Frosina îi vorbește despre stăpîna sa; dacă ai spirit, vei descrie, în culori tot atît de vii ca și acelea pe care le-a folosit Molière, disperarea și furia lui Harpagon. Tot ceea ce poate servi picturii trebuie să servească și dansului. Să mi se probeze că piesele autorilor citați sînt lipsite de caracter, fără interes, că n-au situații puternice și că pictori ca Boucher și Vanloo nu vor putea să-și imagineze după aceste capodopere decît tablouri reci și neplăcute, atunci convin că tot ce am spus nu este decît un paradox; dar dacă din aceste piese pot să se picteze o mulțime de tablouri, am dreptate. Nu este vina mea dacă ne lipsesc pantomimii pictori și dacă geniul n-are raporturi cu dansatorii noștri.

Actorilor goniți din Roma, nu le-au luat locul Batil, Pilade și Hilas? Și n-au început să se reprezinte în pantomimă scenele celor mai bune piese din acel timp? Încurajați de succesul lor, au încercat să joace acte separate și, reușind, au prezentat apoi piese întregi, care au fost primite cu aplauze generale.

Dar se va spune că aceste piese erau îndeobște cunoscute și că servesc ca subiect în programele spectatorilor, care, memorîndu-le, puteau astfel să urmărească fără greutate pe actor și să ghicească ce va spune înainte ca acesta să se exprime. N-am avea oare aceleași avantaje dacă am transpune în dans dramele cele mai apreciate din teatrul nostru? Sîntem noi mai rău organizați decît dansatorii din Roma, și ceea ce s-a înfăptuit pe timpul lui August nu se poate realiza astăzi? A gîndi astfel înseamnă a înjosi pe oameni, și a crede într-o asemenea

păreră echivalează cu a disprețui gustul și spiritul secolului nostru.

Să revenim la subiectul meu : un maestru de balet trebuie să cunoască frumusețile și imperfecțiunile naturii. Studiul acesta îl va determina să facă o alegere mai bună. Lucrările sale, putînd să fie, rînd pe rînd, istorice, poetice, critice, alegorice și morale, el nu poate să renunțe a lua exemple din toate stările și condițiile sociale. Fiind celebru, va putea, prin farmecul artei sale, ca și pictorul și poetul să înlăture uritul și viciile, îndrăgind și răsplătind virtuțile.

Dacă un maestru de balet trebuie să studieze natura și să facă, din ceea ce oferă ea, o bună alegere, dacă natura contribuie, în mare parte, la reușita repartizării lucrărilor sale, el trebuie să posede arta și talentul de a înfrumuseța aceste subiecte, prin a dispune și distribui, într-o manieră nobilă și pitorească, elementele din care sînt compuse.

Să presupunem că vrea să reprezinte gelozia și toate manifestările de furie și disperare care o însoțesc. Să ia ca model un om a cărui ferocitate și brutalitate naturală sînt corectate de educație ; un salahor va fi în genul său un exemplu real, dar nu va fi frumos ; bastonul în mîinile sale va înlocui lipsa expresivității, dar, imitația lui, deși după natură, va revolta umanitatea, fiindcă nu va reda decît un tablou izbitor al imperfecțiunilor ei. Pe de altă parte, acțiunea unui salahor gelos va fi mai puțin pitorească decît a unui om cu sentimente educate. Primul se va răzbuna imediat, făcînd simțită greutatea brațului său ; al doilea, dimpotrivă, va lupta contra ideilor unei răzbunări atît de josnice și dezonorante. Lupta conștiinței sale va da forță și energie acțiunilor, gesturilor, atitudinilor, fizionomiei și privirii lui. Totul va caracteriza pasiunea sa, va dezvălui zăbuciumul inimii lui. Efortul pe care îl va face ca să-și înăbușe emoțiile ce-l zguduie nu va servi decît ca să le determine să izbucnească cu mai multă vehemență și vivacitate. Cu cît va fi mai înăbușită pasiunea sa, cu atît căldura va fi mai concentrată și efectul mai captivant. Ca un vulcan a cărui liniște nu este decît aparentă și al cărui zgomot surd și confuz anunță un dezastru apropiat, ea răstoarnă ceea ce îi rezistă, își sapă drumuri subterane și erupțiile sale sînt atunci mai nefaste și mai primejdioase.

Omul needucat și rustic nu poate să prezinte pictorului decît imaginea unui singur moment : acela care urmează răzbu-

nării lui este și al bucuriei josnice și triviale. Omul educat îi oferă, dimpotrivă, o mulțime de momente ; el își exprimă pasiunea și tulburarea în o sută de maniere diferite, cu tot atîta căldură și noblete.

Cîte contraste între gesturile sale, cîtă gradație ascendentă și descendentă în înflăcărarea sa, cîte nuanțe și tranziții diferite pe fizionomia sa, cîtă vioiciune în priviri, ce expresie și energie în mutismul său. Momentul în care este dezamăgit prezintă scene mai variate, mai seducătoare, cu un colorit mai deschis și mai plăcut. Maestrul de balet trebuie să prindă toate aceste trăsături ; în sfîrșit, dragostea de adevăr, de măreț și sublim, trebuie să conducă permanent realizările pictorilor, poezilor și maestrilor de balet.

Compozitorii celebri de balet, ca și poezii și pictorii iluștri, se degradează atunci cînd își irosesc timpul și talentul în lucrări de un gen josnic și trivial. Oamenii mari nu trebuie să creeze decît lucrări mari și să lase tot ce este naiv talentelor mediocre, a căror existență ar fi ignorată dacă n-ar fi văzute tîrîndu-se servil la picioarele celor mari și tîmîind pe idolii bogăției.

Natura nu ne oferă totdeauna modele perfecte ; trebuie deci să posedăm arta de a le corija, a le pune într-o postură plăcută, în lumină avantajoasă și în situații fericite care, ascunzînd ochilor ceea ce au defectuos, le dă grația și farmecul pe care trebuie să le aibă pentru a fi cu adevărat frumoase.

După cum am spus, este greu să înfrumusezezi natura fără s-o desfigurezi, să știi să-i păstrezi trăsăturile și să ai talentul de a le atenua asprimile sau a le da forță. Instantaneul este sufletul tabloului ; este greu să-l prinzi, dar și mai greu să-l redai veridic. Natura ! Natura ! și compozițiile noastre vor fi frumoase. Să renunțăm la artă, dacă ea nu împrumută și nu se împodobește cu trăsăturile simple ale naturii. Ea nu captivează și nu triumfă cu adevărat decît în măsura în care disimularea ei este de nerecunoscut ; numai așa poate fi luată drept natura însăși.

Cred, domnule, că maestrul de balet, care nu cunoaște perfect dansul, nu poate să compună decît în mod mediocru ; mă refer la dansul serios, baza baletului. Cine nu-i cunoaște principiile are puține resurse ; în acest caz este mai bine să renunțe la temele mari, să părăsească istoria, fabula, genurile naționale

și să se ocupe numai de baletе cu țărani, atît de repetate și plictisitoare de cînd Fossan, un excelent dansator comic, a introdus în Franța patima de a țopăi. Compar dansul frumos cu o limbă maternă, iar genurile mixte și corupte care derivă din el, cu jargonul abia inteligibil și care se diferențiază cu atît mai mult cu cît te depărtezi de capitală, unde se vorbește limba pură.

Combinăția culorilor, nuanțarea lor și efectul pe care îl produc la lumină trebuie să preocupe pe maestrul de balet. Numai după ce am făcut experiența am înțeles reliefurile pe care aceste efecte îl dau figurilor dansatorilor, claritatea pe care o răspîndesc asupra formelor și eleganța ce o împrumută grupurilor. Am aplicat în spectacolul *Gelozii* sau *Distracțiile seraiului* gradația culorilor pe care o folosesc pictorii în tablourile lor; totalitatea culorilor tari țineau primul plan și alcătuiau partea din fața rampei; după ele am întrebuintat culorile mai puțin vii și strălucitoare; am păstrat culorile mai pale și vapoase pentru fundaluri și aceeași gradație în înălțimea scenei. Această fericită distribuție a culorilor a influențat întreg baletul; totul era un acord liniștitor, nu apăreau contraste izbitoare care distrug o bună impresie; armonia încînta privirile, care cuprindeau toate părțile spectacolului. Baletul meu a avut un succes mai remarcabil decît acel pe care, sub titlul *Baletul chinez*, îl montasem la Lyon;¹ proasta distribuție a culorilor și combinația lor neplăcută supărau ochii. Toate personajele, prin coloritul puternic al costumelor, oboseau vederea și se confundau, deși erau bine concepute; nimic nu realiza efectul dorit. Costumele au omorît lucrarea fiindcă erau executate în aceleași culori ca și decorurile. Tot baletul era bogat, strălucitor în culori, nici o parte nu era sacrificată, dar această egalitate strălucitoare lipsea tabloul de efectul scontat, fiindcă nimic nu era în contrast. Ochiul obosit al spectatorului nu distingea nici o formă. Mulțimea de dansatori, care țira după ea strălucirea paietelor, broderiilor și îmbinarea bizară de culori, uimea ochii fără să-i satisfacă. Costumele fuseseră astfel concepute, încît omul nu se mai vedea din momentul în care înceta să se miște. Totuși acest balet a fost prezentat cu toată precizia posibilă.

¹ Baletul acesta a fost reprezentat la Paris și Londra cu costume pline de gust, desenate de domnul Boquet, desenator la Academia Regală de Muzică.

Frumusețea scenei îi dădea o eleganță și o claritate pe care n-ar fi putut s-o aibă la Paris, pe scena teatrului Monnet. Dar fie că decorurile nu se armonizau cu costumele, fie că genul pe care l-am adoptat era mai bun decât cel părăsit, trebuie să recunosc că dintre toate baleturile mele acesta a avut aici cel mai mic succes.

Teatrele nu țin seamă de croielile demodate și de degrade în culorile costumelor, și nu este singurul lucru neglijat în această artă, care mi se pare de neiertat în anumite împrejurări, îndeosebi la Operă, teatru de ficțiuni feerice, unde arta picturală poate să-și desfășoare toate comorile, teatru care, fiind lipsit adesea de acțiune puternică, trebuie sau cel puțin ar trebui să fie bogat în tablouri de toate genurile.

O scenografie, de orice fel ar fi, prezintă un mare tablou, anume compus ca să avantajeze figurile. Actrițele și actorii, dansatorii și dansatoarele sînt personajele care trebuie să-l împodobească și să-l înfrumusețeze, dar, pentru ca acest tablou să placă și să nu supere vederea, este necesar ca diversele părți care îl compun să strălucească în mod proporțional. Dacă decorul reprezintă un templu sau un palat în aur și azur, iar costumele actorilor sînt bleu și cu aur, acestea anihilează efectul decorului și pierde, la rîndul lor, impresia strălucitoare pe care ar fi produs-o pe un fond mai limpede. O asemenea distribuie a culorilor va eclipsa tabloul scenic ce va apare lucrat într-o singură culoare, ca un *camaïeu*, gen rece și monoton, pe care oamenii de gust îl vor considera totdeauna un copil nelegitim al picturii.

Culorile drapajelor și costumelor trebuie să se deosebească de cele ale decorurilor, pe care le compar cu un fundal frumos ; dacă acesta nu este liniștit, armonios, dacă are culori prea vii și prea strălucitoare, va distruge farmecul pictural, va lipsi personajele de relief pe care este necesar să-l aibă. Nimic nu se va detașa, fiindcă nimic nu va fi înfăptuit cu artă, iar clipirea ce va rezulta din proasta armonizare a culorilor nu va prezenta decât un panou compus din bucăți, din tăieturi, iluminat fără gust și chibzuință.

Într-o scenografie de o frumusețe simplă și în culori puțin variate, sînt admise costume bogate și strălucitoare sau care se detașează prin coloritul lor viu în tonuri tari. În decorurile de gust și concepție ca : palate chinezești, piețe publice din Con-

stantinopol împodobite pentru o serbare, gen bizar care nu supune compoziția nici unei reguli severe și lasă cîmp liber talentului creator, al cărui merit crește proporțional cu originalitatea pictorului, în acest fel de decoruri în culori strălucitoare, încărcate cu stofe brodate cu aur și argint, sînt necesare costume caracteristice, dar care trebuie să fie simple și în nuanțe complet opuse acelorora ce strălucesc mai mult în decor. Dacă această regulă nu este respectată cu strictețe, rezultă o lipsă de umbră și de contraste care distruge ansamblul. În teatru totul trebuie să fie de acord și armonios ; cînd decorul va fi făcut pentru costume și acestea pentru decoruri, farmecul reprezentației va fi complet.

Raportul proporțional al taliilor dansatorilor trebuie să fie observat cu aceeași scrupulozitate în momentele cînd dansul se integrează în decor. Olimpul sau Parnasul sînt piese care cer această grijă și în care baletul cuprinde trei părți din scenă și nu pot să seducă și să placă dacă pictorul și maestrul de balet nu sînt de acord cu privire la proporțiile, distribuirea și atitudinile personajelor.

Nu este supărător și ridicol ca într-un spectacol bogat în resurse ca cel al operei să nu găsim o gradare în plasarea dansatorilor după înălțime și distanță, în timp ce aceasta constituie o preocupare în decorurile pictate, care nu sînt decît accesorii ale tabloului scenic ? Jupiter de exemplu, pe culmea Olimpului, sau Apolo pe vîrfurile Parnasului nu ar trebui să apară mai mici din cauza depărtării decît divinitățile inferioare și muzele, care, fiind mai jos decît ei, sînt mai aproape de spectatori ? De ce, ca să iluzioneze, pictorul se supune legilor perspectivei, iar maestrul de balet, care este sau ar fi necesar să fie tot pictor, o neglijează ? Cum ar putea să placă tablourile scenice dacă nu sînt verosimile, fără proporții și păcătuiesc contra regulilor pe care arta le-a desprins din natură prin compararea lucrurilor între ele. Îndeosebi în tablourile fixe și liniștite ale dansului trebuie să se observe gradația, fiind mai puțin necesară în acelea în care dansurile sînt foarte variate. Înțeleg prin tablou fix tot ceea ce formează grupuri în depărtare, tot ceea ce depinde de decor și, în armonie cu el, alcătuiește o mașină bine concepută.

Dar, veți spune, cum să observăm această gradație a înălțimii dansatorilor ? Dacă Vestris dansează în rolul lui Apolo, trebuie să lipsim baletul de acest avantaj și să sacrificăm tot

farmecul pe care el îl răspîndește, pentru un singur moment de încîntare ? Nu, domnule ; vom alege pentru scenele statice un Apolo proporțional cu diferite faze ale spectacolului ; un adolescent de cincisprezece ani, îmbrăcat ca veritabilul Apolo, va coborî de pe Parnas și, cu ajutorul mașinărilor decorului, va fi escamotat, substituindu-i-se talia elegantă a unui talent superior.

M-am convins de efectul admirabil produs de gradație numai prin încercări repetate. Prima încercare pe care am făcut-o și care mi-a reușit a fost într-un balet de vînătoare, și această idee, poate nouă în arta noastră, mi-a fost sugerată de o greșeală grosolană făcută din neatenție de Servandoni, ceea ce nu micșorează cu nimic valoarea acestui mare pictor. Mi se pare că aceasta s-a întîmplat în *Pădurea fermecată*, spectacol foarte frumos, după Tasso. La dreapta scenei era prevăzut un pod foarte depărtat pe care defila un mare număr de cavaleri. Fiecare dintre ei avea o talie uriașă și părea mult mai mare decît podul întreg. Caii manechine erau mai mici decît oamenii și acest defect de proporție a impresionat în rău chiar și pe cei mai puțin cunoscători. Podul era bine proporționat cu decorul, nu însă și cu ființele care treceau pe el, de aceea era necesar ca acestea să fie suprimate sau să fie înlocuiți oamenii înalți prin copii încălecați pe caii manechine, anume confecționați după talia lor mică și a podului care, în acest caz, trebuia să fie obiectul de orientare al scenografului și ar fi produs efectul cel mai seducător și mai verosimil.

Am încercat deci să realizez într-o vînătoare ceea ce dorisem în spectacolul domnului Servandoni. Decorul reprezenta o pădure ale cărei drumuri erau paralele cu spectatorii. Un pod încheia tabloul scenic, lăsînd să se vadă în spatele său un peisaj mult îndepărtat. Împărțisem intrarea actorilor în șase rînduri, după înălțime, fiecare rînd fiind compus din trei vînători bărbați și trei vînători femei, ceea ce în totul făceau treizeci și șase de figuranți și figurante.

Cei din primul rînd, mai înalți, parcurgeau drumul cel mai apropiat de spectatori, cei din rîndul al doilea, mai scunzi, îi înlocuiau, mergînd pe drumul următor, și în acest mod se proceda pînă la ultimul rînd compus din copii, care terminau această cursă trecînd pe pod. Degradeul, efectuat după înălțime, era atît de corect executat, încît ochiul se înșela ; ceea

ce nu era decît un efect al artei și al proporțiilor părea real și foarte natural. Ficțiunea era atît de impresionantă, încît publicul atribuia această gradație în perspectivă numai depărtării și își închipuia că sînt tot aceiași vînători care străbat diferitele drumuri ale pădurii. Muzica avea aceeași descreștere sonoră, devenind mai dulce pe măsură ce vînătoria se adîncea în pădurea vastă și pictată cu gust.

Iată, domnule, iluzia pe care o produce scena, dacă toate părțile ei sînt în acord și artiștii iau ca ghid și exemplu natura.

Cred că am realizat scopul ce mi l-am propus în această scrisoare, dacă mai adaug cîteva cuvinte despre acordul culorilor. *Geloziiile* sau *Distracțiile seraiului* v-au arătat schița distribuției după înălțime care trebuie să existe în cadrulurile baletelor. Întrucît se obișnuiește ca dansatorii și dansatoarele să fie uniform îmbrăcați, am făcut o încercare reușită ; înlăturînd uniformitatea costumelor și tonul aspru, monoton, pe care îl au de obicei, am aplicat un degrade exact al aceleiași culori, împărțită în toate nuanțele, de la albastru închis pînă la cel mai deschis, de la roz viu pînă la roz pal, de la violet pînă la liliachiu luminos. Această distribuire a coloritului costumelor dă viață și precizie figurilor, totul se desprinde și se pierde în proporții juste, se reliefează și se evidențiază plăcut pe fondul de decoruri.

Dacă într-un decor, care reprezintă o intrare a infernului, maestrul de balet vrea ca la ridicarea cortinei să se vadă și acest loc teribil cu zbuciumul Danaidelor, a lui Ixion, Tantal, Sisif și diferitele funcții ale divinităților infernului, dacă tinde să prezinte, la prima privire, un tablou emoționant și înspăimîntător al supliciilor din infern, cum va reuși el în compoziția unui astfel de moment dacă nu posedă arta distribuirii personajelor în scenă și a plasării fiecăruia pe locul ce i se cuvine ? Cum va izbuti să redea ceea ce și-a imaginat dacă nu are talentul de a prinde ideea dominantă a pictorului și a subordona ideile sale fondului pictural pe care i l-a pregătit acesta ? În tabloul său scenic trebuie să existe stînci, unele obscure, altele luminoase, părți întunecate sau strălucind de flăcări, care să redea o oroare bine imaginată ce stăpînește întreg tabloul ; totul trebuie să fie îngrozitor, să afirme locul acestei scene, precum și chinurile și suferințele celor ce îl

ocupă. Locuitorii infernului, după cum sînt înfățișați în teatru, sînt îmbrăcați cu toate culorile flăcărilor ; cîteodată fondul hainelor e negru, alteori este roșu aprins sau de culoarea focului, în sfîrșit se folosesc toate nuanțele întrebuintate în decor. Maestrul de balet trebuie să aibă grijă să plaseze, în părțile obscure ale decorului, costumele cele mai luminoase și strălucitoare, iar în locurile bătute de lumină, pe cele mai întunecate și mai sumbre. Din această bună aranjare se va naște armonia. Decorul va servi ca să pună în evidență baletul, iar acesta va mări farmecul picturii și-i va da forța de a seduce, de a emoționa și iluziona pe spectator.

Sînt, etc.



S C R I S O A R E A VII

Ce spuneți, domnule, de tot felul de titluri cu care sînt împodobite astăzi aceste divertismente proaste, destinate plictiselii urmată totdeauna de indiferență și melancolie? Sînt denumite balet pantomimă, deși, în fond, nu spun nimic. Cei mai mulți dintre dansatori și maeștri de balet ar trebui să adopte obiceiul practicat de pictori în secolele de ignoranță; ei foloseau, în locul măștii, rulouri de hîrtie care, prinse de gura personajelor, indicau în scris acțiunea, expresia și situația acestora. E o precauție utilă care, pe atunci, ajuta pe spectator să înțeleagă ideea subiectului, imperfect redată de pictor, iar azi l-ar lămuri asupra mișcărilor mecanice și confuze din pantomimele noastre. Dialogul spiritual din *pas de deux*, meditația plăcută a intervențiilor solistice, conversațiile figuranților și figurantelor ar fi astfel explicate. Un buchet, o greblă, o colivie, o violă, o chitară, iată cam ce prezintă intriga superbelor noastre balet și subiectele mari, imense, născute din eforturile imaginației compozitorilor noștri. Recunoașteți, domnule, că trebuie să ai multă bunăvoință ca să acorzi vreun merit acestor lucrări. Un mic pas executat fără iscusință pe *cou de pied* servește drept expoziție, culminație și deznodămînt acestor capodopere, ceea ce înseamnă: voiți să dansați cu mine? Și se dansează. Acestea sînt dramele ingenioase cu care sîntem iluzionați, sînt ceea ce numim balet de invențiune, dans pantomimă. Dar să lăsăm pe autorii lor să se înalțe liniștiți prin ele; aripile sînt poadoabe străine și inutile pentru cine nu are o strălucire pro-

prie și se vede silit, ca licuricii, s-o împrumute din obscuritatea nopții.

Fossan, cel mai plăcut și spiritual dintre toți dansatorii comici, a sucit capul elevilor Terpsihorei; toți au voit să-l copieze chiar fără să-l fi văzut. Au sacrificat genul frumos celui trivial, au renunțat la principii, au disprețuit și respins orice regulă și s-au dedat la salturi și tururi de forță; au încetat să danseze și s-au crezut pantomimi, ca și cum ai putea să fii atunci când îți lipsește expresivitatea, când nu descrii nimic, iar dansul tău este complet desfigurat de exagerări grosolane, de strîmbături fără rost sau, în sfîrșit, când jocul tău, în loc să fie însoțit și susținut de grație, este o suită de sforțări repetate, cu atît mai neplăcute pentru spectator cu cît suferă el însuși de truda ta penibilă și forțată.

Totuși acesta este genul practicat astăzi și trebuie să recunoașteți, domnule, că sîntem bogați în astfel de exemple. Nebunia aceasta de a imita ceea ce nu este imitabil pierde și va pierde încă un număr nesfîrșit de dansatori și maeștri de balet. O perfectă imitare cere să ai același gust, aceleași dispoziții, conformație, inteligență, ca și originalul pe care vrei să-l imiți. Dar, întrucît se întîmplă rar să găsești două ființe asemănătoare în totul, este tot atît de rar să afli doi oameni al căror talent, gen și manieră să fie identice. Îmbinarea făcută de dansatori între salturi și dansul nobil au alterat caracterul acestuia, degradîndu-l; e un aliaj care îi micșorează valoarea și se opune, după cum voi dovedi ulterior, expresiei vii și jocului animat pe care ar putea să le aibă dacă s-ar debarasa de toate inutilitățile considerate ca perfecte în numărul componentelor sale. Nu de astăzi se dă denumirea de balet unor desfășurări de dansuri care n-ar trebui să fie numite decît divertismente; cîndva s-a dat fără nici o distincție această denumire tuturor festivităților ce se țineau la curțile europene. Cercetîndu-le, mi-am dat seama că s-a comis o greșală.

În nici una n-am văzut dans de acțiune; în lipsa unor dansatori expresivi se foloseau lungi recitări, ca să încunoștiințeze pe spectatori de ceea ce se va reprezenta, dovadă limpede și convingătoare de ignoranță, de lipsă de semnificație ca și de încetineală a mișcărilor lor. Încă din secolul al treilea s-a observat monotonia acestei arte și nepăsarea artiștilor;

Sf. Augustin însuși, vorbind de balet, spune că era necesar să fie așezat pe marginea scenei un om care explica cu voce tare acțiunea dansată. Sub domnia lui Ludovic XIV, recitățile, dialogurile și monologurile nu serveau tot la interpretarea dansului care nu făcea decât să bâiguie? Vorbirea lui slabă și nearticulată avea nevoie să fie susținută de muzică și să fie explicată de poezie, ceea ce echivalează cu crainicii din teatru sau cu strigătorii publici. Este de mirare, într-adevăr, că această epocă de înflorire a artelor, de emulație și progres al artiștilor nu este și aceea a unei revoluții în dans și balet, că maeștrii noștri, deși încurajați și stimulați de succesul ce ar fi putut să-l obțină, au rămas pe tînjeală și în mediocritate rușinoasă într-o epocă în care totul părea să concure la înălțarea și fecundarea talentelor. Știți că limbajul picturii, poeziei și sculpturii era acel al elocvenței și al energiei. Muzica, deși încă în leagăn, începea să se exprime cu noblețe, în timp ce dansul era fără viață, distincție și acțiune. Baletul ar putea să fie fratele mai mare al celorlalte arte numai dacă ar reuni perfecțiunea lor; dar nu i s-ar putea acorda acest titlu glorios în starea jalnică în care se află și recunoașteți, domnule, că acest frate mai mare, destinat să placă, e de plîns, fiind fără gust, spirit și imaginație și, în toate privințele, merită disprețul surorilor sale.

Cunoaștem bine numele oamenilor iluștri ce s-au distins pe atunci, nu ignorăm nici pe al saltimbancilor care străluceau prin suplețe și agilitate, dar nu știm bine nici măcar numele maeștrilor coregrafi, compozitori de balet. Ce am putea să spunem deci despre talentul lor? Lucrările de acest gen, reprezentate la diferite curți europene, mi se par niște umbre slabe în comparație cu ceea ce facem noi astăzi și cu ce ar putea fi într-o zi. Cred că în mod greșit s-a dat acest nume spectacolelor somptuoase, festivităților strălucite, care reuneau măreția decorurilor, miracolul mașinilor, bogăția veșmintelor, pompa costumelor, seducția poeziei, muzicii, declamației și a vocilor, scînteierea artificiilor și a iluminăției, farmecul dansului și al baletelor, cu surprinzătoare salturi periculoase și tururi de forță. Fiecare din aceste părți formează un spectacol aparte, iar reunite alcătuiesc unul demn de cei mai mari regi. Festivitățile acestea erau cu atît mai plăcute cu cît erau variate și fiecare spectator putea să

se amuze cu ce se potrivea gustului și spiritului său. Însă eu nu văd aici ceea ce ar trebui să gădesc într-un balet. Desprins din prejudecățile profesiei mele și de orice entuziasm, consider acest spectacol complicat ca plin de varietate și măreție sau ca reunirea intimă a unor arte plăcute, toate deținând un rang egal și avînd în programe aceeași situație. Dar nu înțeleg cum ar putea să dea dansul un nume acestor divertismente, de vreme ce nu e dans de acțiune, nu spune nimic, nu are nici o superioritate asupra celorlalte arte care concură unanim la farmecul, eleganța și miracolul acestor reprezentații.

Baletul este, după Plutarh, o conversație mută, o pictură elocventă, vie, care se exprimă prin mișcări, figuri și gesturi. Figurile sale sînt nenumărate, ne spune același autor, fiindcă există o infinitate de lucruri pe care poate să le redea. Frinicus, unul dintre cei mai vechi autori tragici, afirmă că baletul îi pune la dispoziție tot atîtea mișcări și figuri diferite cîte valuri formează marea în mările de iarnă.

În consecință un balet bine făcut poate ușor să se lipsească de cuvinte ; am observat chiar că ele răcesc acțiunea și slăbesc interesul. Pentru mine n-are nici o valoare un subiect reprezentat în pantomimă, dacă nu poate fi înțeles fără recitări și dialoguri. Orice balet care, lipsit de intrigă, de o acțiune vie și interesantă, nu desfășoară decît frumusețea mecanică a artei, și, împodobit cu un titlu, nu-mi prezintă nimic inteligibil, se aseamănă cu acele portrete și tablouri făcute de primii pictori europeni, care erau obligați să scrie jos numele personajului pictat și acțiunea reprezentată, într-atît era de imperfectă imitația, de slab exprimat sentimentul și atît de prost redată pasiunea ; desenul era incorect și coloritul neverosimil.

Dansatorii se vor distinge numai atunci cînd, animați de sentiment sau sub trăsăturile variate ale pasiunii, se vor transforma în mii de forme, ca niște Protei și, prin fizionomie și privire, vor exprima toate emoțiile lor sufletești ; numai atunci vor fi artiști superiori cînd brațele lor, ieșind din drumul îngust prescris de școală, vor străbate cu grație și adevăr un spațiu mai mare și vor descrie, cu poziții potrivite, mișcarea succesivă a pasiunilor, reunind astfel în arta lor inteligența cu talentul.

Recitățile vor deveni inutile, fiindcă totul va vorbi, fiecare mișcare va fi o frază, atitudinea o situație, un gest va

dezvălui un gând, fiecare privire va exprima un nou sentiment; totul va fi seducător fiindcă va fi adevărat, va fi o imitație a naturii.

Dacă refuz tuturor acestor divertismente titlul de balet și dacă cea mai mare parte din dansurile de la Operă, oricât mi-ar plăcea, nu prezintă pentru mine trăsăturile distinctive ale baletului, e mai puțin vina celebrului maestru care le compune decât aceea a poezilor.

Un balet, de orice gen, trebuie să aibă, după Aristotel, asemenea poeziei, două părți diferite, pe care acesta le numește calitate și cantitate. Orice este dotat cu simțire are materia, forma și figura sa. În consecință baletul nu se constituie dacă nu conține aceste părți esențiale ce caracterizează și reprezintă tot ceea ce există animat și neanimat. Materia sa este subiectul ce voim să-l reprezentăm, forma sa, desfășurarea ingenioasă care i se dă, iar figura se alcătuiește din părțile diferite care îl compun. Forma constituie deci partea de calitate, iar întinderea aceea a cantității. Precum vedeți, iată baletul subordonat oarecum regulilor poeziei. Totuși diferă față de tragedii și comedii, fiindcă nu este supus unității de loc, de timp și de acțiune; cere însă imperios unitatea intențiilor sale, pentru ca toate scenele să se reunească și să conducă la același scop. Baletul este deci fratele poemului; el nu poate suporta regulile stricte ale dramei; aceste piedici pe care și le impune geniul mărginesc spiritul imaginației și ar nimici cu totul baletul, lipsindu-l de varietatea care îi face farmecul.

Ar fi profitabil, domnule, pentru autori, să scuture jugul și să renunțe la timiditate, dacă ar avea și înțelepciunea de a nu abuza de libertate și de a evita cursele pe care ea le întinde imaginației, curse de care poezi englezi dintre cei mai celebri n-au putut să se ferească. Diferența dintre poem și dramă nu contrazice cele ce v-am spus în scrisorile precedente, fiindcă ambele genuri de poezie trebuie să aibă un început, o culminație și un deznodământ.

Coordonând ideile mele și ceea ce au spus autorii antici despre balet, mi se deschid ochii asupra artei mele și, examinându-i dificultățile, ținând seama de ceea ce a fost altădată, ce este astăzi și ce ar putea să fie dacă ar fi ajutată de inteligență, nu pot să rămân atât de orb, încât să recunosc

că dansul fără acțiune și reguli, fără spirit și interes, formează un balet sau un poem dansat. A spune că nu există la Operă balet ar fi o minciună.

Actul florilor, Actul lui Eglé din Talentele lirice, Prologul festivităților grecești și romane, Actul turcesc din Europa galantă, un act din Castor și Polux și multe altele, în care dansul este sau poate fi pus cu ușurință în acțiunea baletului și fără efort din partea maestrului de balet, îmi oferă, în adevăr, balet plăcute și foarte interesante.

Însă dansurile figurate, care nu spun nimic, nu prezintă nici un subiect, nu reprezintă nici măcar un dans de caracter și nu-mi desfășoară o intrigă continuă și rațională, care nu face parte din dramă, ci cad din nori, nu sînt, după cum am mai spus, decît simple divertismente de dans, ne reprezentînd decît mișcările măsurate, proprii dificultăților mecanice ale artei. Acestea nu sînt decît materie brută, aur pur dacă voiți, a cărui valoare va fi totdeauna limitată dacă inteligența nu-l prelucreează și nu-i dă mii de forme noi. Mîna îndemînică a unui artist celebru poate să dea un preț inestimabil celei mai proaste materii și, cu o trăsătură îndrăzneată, să dea argilei obișnuite pecetea eternității.

Să conchidem, domnule, că există puține balet rațional realizate, că dansul este o statuie frumoasă care strălucește prin contururile ei bine desenate, prin poziții grațioase și noblețea atitudinilor, dar căreia îi lipsește sufletul. Cunoscătorii îl privesc cu aceiași ochi cu care Pigmalion își contempla opera, nutresc aceleași sentimente, doresc cu căldură să-l anime sentimentul, să-l lumineze geniul și spiritul să-l învețe să se exprime.

Sînt, etc.

După părerea mea, domnule, maeștrii însărcinați cu compunerea de balet la Operă ar avea nevoie de cel mai cuprinzător și poetic talent. A corija pe autori, a uni dansul cu acțiunea, a imagina scene analoge cu dramele și a le potrivi cu îndemînare la subiect, a crea ceea ce a scăpat talentului poeților, a umple deci golurile care degradează lucrările lor, iată munca autorului de balet și ceea ce trebuie să-i atragă atenția, să-l scoată din mulțime și să-l distingă dintre acei maeștri care cred că s-au întrecut pe ei înșiși dacă au compus pași și au făcut figuri al căror desen se limitează la formații de cerc, pătrate, linii drepte, morișcă și lanțuri.

Opera nu este făcută decît pentru ochi și urechi; ea este mai puțin un spectacol al inimii și rațiunii și mai mult al varietății și distracției. Totuși s-ar putea să i se dea o formă și un caracter mai interesant, dar acest gen, fiind străin artei mele și subiectului de care mă ocup, îl las în seama autorilor ingenioși care pot să alunge monotonia din feerie și plictiseala pe care o tîrăște miraculosul în urma sa. Voi spune numai că în acest spectacol ar fi necesar ca dansul să fie pus într-o lumină mai avantajoasă, aș susține chiar că opera este elementul său din care ar trebui să ia noi forțe și să apară cu cel mai mare succes. Dar, din nenorocire, încăpățînarea sau stîngăcia poeților face ca dansul să nu aibă legătură cu spectacolul și să nu spună nimic, fiind în mii de cazuri atît de puțin asemănător cu subiectul și atît de independent față de dramă, încît ar putea să fie suprimat, fără ca să slăbească

interesul, să se întrerupă mersul scenelor și să se răcească acțiunea. Cea mai mare parte a poezilor moderni se servesc de balet ca de un ornament fantezist, care nu poate nici să susțină lucrarea, nici să-i dea vreo valoare; ei consideră divertismentele care termină actele ca pe niște panouri frumos desenate și artistic pictate, ce se pot folosi oriunde pentru împărțirea tablourilor scenice. Ce eroare! sau, ca să-i spunem pe nume, ce ignoranță!

O dramă nu este altceva decât un tablou care trebuie să ne redea succesiv și repede o mulțime de momente dramatice și, în acest caz, nu este oare o extravaganță să-l împărți în fișii, să-i întrerupi continuitatea, să-i suspenzi intriga și să-i distrugi ansamblul și armonia? Accesoriile și episoadele străine acțiunii prejudiciază lucrarea; intențiile acestea contradictorii, haosul lucrurilor prost îmbinate dispersează atenția și mai mult ne obosesc imaginația decât o încântă. Atunci planul autorului dispare, firul scapă, țesătura se rupe, acțiunea piere, interesul se micșorează și spectacolul nu mai place. Atîta timp cît baleturile Operei nu se vor uni strîns cu drama și nu vor concura la expunerea, culminația și deznodămîntul acțiunii, vor fi reci și neplăcute. După opinia mea, fiecare balet trebuie să aibă o scenă care înlănțuie și leagă intim primul act cu al doilea, pe al doilea cu al treilea și așa mai departe. Scenele acestea, absolut necesare mersului dramei, vor fi vii și animate, dansatorii vor fi siliți să-și părăsească ținuta țeapănă și să le redea cu mai mult suflet; vor fi obligați să-și uite oarecum picioarele și brațele și să se gîndească la fizionomia și gesturile lor. Fiecare balet va deveni un poem care va încheia în mod reușit actul, iar aceste poeme, extrase din fondul însuși al dramei, vor fi scrise de poeți, muzicianul le va transpune în muzică și dansatorul le va expune prin gest și cu energie. Astfel nu vor mai exista goluri, inutilități, nici lungimi și lipsă de căldură în dansurile de la Operă; totul va fi impresionant și animat, va merge spre țel și va seduce, fiindcă totul va fi spiritual, interesant, și părțile spectacolului, avînd locul lor natural, se vor ajuta între ele și se vor sprijini reciproc.

Am regretat totdeauna, domnule, că Rameau nu și-a asociat talentul său cu al lui Quinault. Amîndoi creatori, amîndoi inimitabili, ar fi fost făcuți unul pentru altul; dar prejudecățile, limbajul cunoscătorilor fără cunoștințe, flecăreala acelor

titrați, care decid cu aroganță asupra tuturor artelor, fără să aibă cea mai mică idee, vociferările sau înfumurarea acelor importante mediocrități, ființe ambulante care nu gîndesc, nu acționează și nu vorbesc decît imitînd pe nobilii care fluieră sau aplaudă fără să fi văzut ori ascultat ; acești pseudosavanți care nu știu nimic, dar se înconjoară de o mulțime de admiratori, omizi veninoase ce tulbură artele și ar ofili geniul, dacă, agățîndu-se de suprafața ramurilor sale, n-ar fi strivite ; acest trib de partizani și protectori, ei înșiși cerșetori de protecție și ecouri ale ridicolului și ignoranței privilegiate ce caracterizează pe eleganții noștri care, neputînd să se pronunțe după gustul și propria lor judecată, recurg mereu la comparații și astfel umălesc adesea pe omul de geniu — toate acestea l-au dezgustat pe domnul Rameu și l-au determinat să renunțe la ideile sale mari. Adăugați neplăcerile pe care orice autor le îndură din partea directorilor Operei, cărora le pari criminal dacă nu ești tot atît de gotic ca ei și consideră profan pe cine nu adoptă cu naivitate legile vechi ale acestui spectacol și tradițiile lui de care ei sînt atașați din tată în fiu. Cu greu i se îngăduie unui maestru de balet să schimbe mișcarea unei arii vechi ; zadarnic li se spune directorilor că predecesorii noștri aveau figuri și pași simpli, că ariile lente se potriveau cu execuția liniștită și calmul lor. Eforturi zadarnice ! Ei cunosc vechile mișcări, știu să bată măsura, dar n-au decît urechi și nu cedează în fața reprezentațiilor pe care poate să le ofere o artă avansată. Privesc totul din punctul unde s-au oprit și nu pot să pătrundă în cariera imensă parcursă de oamenii de talent. În acest timp dansul, încurajat, aplaudat și protejat, s-a desprins de la o vreme de piedicile pe care i le punea muzica. Domnul Lany nu numai că cere să se execute ariile după cum impune bunul gust, dar adaugă, la vechile opere, melodii moderne și substituie celor simple și monotone de Lully, piese muzicale pline de expresie și varietate.

În această privință italienii au fost mai înțelepți decît noi. Mai puțin constanți față de vechea lor muzică, dar credincioși lui Metastasio, l-au folosit și îl folosesc pentru pozițiile lor, toți maeștrii de capelă talentați. Curțile regale din Germania, Spania, Portugalia și Anglia acordă acestui mare poet aceeași venerație. Muzica variază la infinit, și versurile lui, deși rămîn aceleași, par mereu noi, fiindcă fiecare

compozitor dă acestui poet o expresie și o grație nouă, un sentiment neglijat de unul este dezvoltat de altul, o idee slab susținută de unul este redată cu energie de altul, un vers frumos, transpus prea agitat în muzică de Gronne, este exprimat cu căldură și geniu de către Hasse. Desigur, ar fi fost un mare avantaj, nu numai pentru dans ci și pentru celelalte arte care concură la farmecul și perfecțiunea operei dacă Rameau, fără să ofenseze pe Nestorii acestui secol și pe numeroșii oameni care nu văd pe nimeni superior lui Lully, ar fi putut să transpună în muzică capodoperele părintelui poeziei lirice. Ilustrul compozitor, dotat cu un geniu vast și sublim, cuprindea, în același timp, toate părțile unei lucrări. Compozițiile sale pot fi considerate triumful artei; fiecare este un tot frumos, măreț și armonios. Oricare artist, acceptându-i ideile, poate să producă adevărate capodopere. Maeștrii de muzică și de balet, cântăreții și dansatorii, coriștii, pictorii scenografii, desenatorii de costume, mașiniștii, toți pot să ia parte la gloria lui. Nu pentru că în toate operele lui Quinault dansul este bine plasat și în concordanță cu acțiunea, dar e ușor de completat, ceea ce poetul a neglijat și de terminat acele lucrări pe care el nu le considera decât simple schițe.

Chiar dacă îmi voi face o mulțime de dușmani sexagenari, voi spune că muzica de dans a lui Lully este rece, languroasă și fără caracter specific. Este adevărat că a fost scrisă într-o vreme când dansul era liniștit, iar dansatorii ignorau cu totul expresivitatea. Totul era deci minunat; muzica era făcută după caracterul dansului și acesta după al muzicii. Dar ceea ce se putea uni atunci nu se mai poate astăzi; pașii s-au înmulțit, mișcările sînt iuți și se succed cu promptitudine, înlănțuirea și combinațiile de timpi sînt infinite. Dificultățile, salturile, strălucirea, viteza, pauzele, nehotărîrile, atitudinile bărbătești, pozițiile variate, toate acestea nu se pot combina cu calmul muzicii, cu melodia uniformă care predomină în compozițiile vechilor maeștri. În unele arii de Lully dansul îmi face o impresie asemănătoare cu aceea pe care o încerc în scena celor doi doctori din *Căsătoria silită* de Molière.

Contrastul între volubilitatea extremă și calmul imperturbabil produce asupra mea același efect. Contradicții atît de izbitoare nu sînt admisibile pe scenă, fiindcă îi strică farmecul și armonia, iar tablourile nu mai au unitate de ansamblu.

Muzica este pentru dans ceea ce sînt cuvintele pentru muzică. Paralela aceasta nu înseamnă altceva decît că muzica dansantă este sau ar trebui să fie poemul scris ce determină mișcările și acțiunea dansatorilor care trebuie să-l mimeze și să-l danseze, iar prin energia și realismul gesturilor, prin expresia vie a fizionomiei, să-l facă inteligibil. În consecință dansul în acțiune este arta care trebuie să redea și să explice clar ideile scrise ale muzicii.

Nimic nu este atît de ridicol ca o operă fără cuvinte. Gîndiți-vă, vă rog, la scena lui Antonin Caracalla din mica piesă *Noutatea*; fără dialogul care o precede, s-ar înțelege ceva din acțiunea cîntăreților? Ei bine, domnule, dansul fără muzică nu este mai expresiv decît cîntecul fără cuvinte; e un fel de nebunie, toate mișcările sale sînt extravagante și n-au nici o semnificație. A face pași îndrăzneți și strălucitori, a parcurge scena cu viteză și ușurință pe o arie rece și monotonă, iată ce numesc un dans fără muzică. Dansul își datorează progresele compozițiilor variate și armonioase ale domnului Rameau și, îndeosebi, dialogul spiritual care le caracterizează. El a fost trezit și a ieșit din letargia în care căzuse atunci cînd a apărut pe scenă acest creator de muzică savantă, dar plăcută și voluptoasă.

Ce n-ar fi realizat el dacă la Operă ar fi existat o colaborare armonioasă, dacă poetul și maestrul de balet i-ar fi comunicat ideile lor și i-ar fi schițat acțiunea dansului, pasiunile pe care urmează să le exprime succesiv într-un subiect rațional și tablourile pe care trebuie să le redea în anume situații. Atunci muzica ar fi avut caracterul poemului, ar fi expus ideile poetului, ar fi fost elocventă și expresivă, iar dansatorul ar fi fost silit să-i descopere înțelesul și, la rîndul său, să fie variat și să exprime ceea ce trebuie.

Această armonie care ar fi domnit între două arte atît de intime ar fi produs efectul cel mai seducător și mai admirabil. Dar, printr-un nenorocit rezultat al amorului propriu, artiștii nu numai că nu se cunosc și nu se consultă, ci se evită cu mare grijă. Cum să reușească un spectacol atît de complex ca opera dacă acei care sînt în fruntea diferitelor lucrări esențiale le efectuează fără să-și comunice ideile?

Poetul își închipuie că arta sa îl înalță deasupra muzicianului, muzicianul crede că încalcă demnitatea sa dacă îl consultă pe maestrul de balet, acesta nu comunică nimic desena-

torului, pictorul decorator nu vorbește decît cu subordonații săi, iar mașinistul, adesea disprețuit de către pictor, comandă ca un suveran muncitorilor din teatru. Dacă poetul s-ar umaniza puțin, ar da tonul și lucrurile s-ar schimba ; dar el nu ascultă decît verva sa și, disprețuind celelalte arte, nu poate să aibă decît o slabă idee despre ele ; ignorează efectul pe care îl produce fiecare dintre ele în particular și acela ce ar putea rezulta din reunirea și armonia lor. Muzicianul, la rîndul său, ia cuvintele, le parcurge neatent și, bizuindu-se pe fertilitatea talentului său, compune o muzică inexpressivă, fiindcă n-a înțeles sensul a ceea ce n-a citit decît cu ochii sau sacrifică strălucirii artei sale ori grupului armonic care îl încîntă, expresivitatea reală ce ar trebui să o dea recitativului. Dacă scrie o uvertură, aceasta n-are legătură cu acțiunea ce urmează. În definitiv ce importanță are pentru el, de vreme ce e sigur că reușește dacă face mult zgomot. Cel mai ușor îi este să compună arii de dans, fiindcă urmează vechile modele ; predecesorii sînt ghidul său și nu face nici un efort ca să aibă varietate în acest fel de piese și să le dea un caracter nou. Melodia monotonă, de care ar trebui să se teamă, fiindcă moleșește dansul și adoarme pe spectator, îl seduce pentru că îi cere mai puțină osteneală ca să o compună, iar imitația servilă a vechilor maeștri nu necesită nici gust, nici talent sau un geniu superior.

Pictorul decorator, necunoscînd perfect drama, greșește adesea ; el nu consultă pe autor, ci își urmează propriile sale idei care, deseori false, se opun verosimilului ce ar trebui să existe în decoruri cu scopul de a fixa locul acțiunii scenice. Cum să reușească dacă el ignorează locul unde se petrece acțiunea ? El ar trebui să lucreze numai cunoscînd precis acțiunea și locurile unde se desfășoară ea, căci fără aceasta nu există adevăr, nici costume și pitoresc.

Fiecare popor are legi, obiceiuri, moravuri, mode și ceremonii proprii, fiecare națiune se deosebește prin gusturile, arhitectura și felul său de a cultiva artele. Talentul unui pictor constă în a prinde și fixa această varietate ; penelul său trebuie să fie fidel. Dacă nu cunoaște totul în această privință nu mai are autenticitate și nu mai poate pretinde să placă.

Desenatorul de costume nu consultă pe nimeni și sacrifică adesea modei zilei, capriciului unei dansatoare sau al unei cîntărețe cu reputație, portul unui popor antic.

Maestrul de balet nu este informat de nimic ; i se dă o partitură și compune dansul pe această muzică, distribuind pașii, iar apoi costumul dă dansului un nume și un caracter.

Mașinistul este însărcinat să dispună decorurile pictorului în locurile, perspectiva și lumina convenabile. Prima lui grijă este să aranjeze piesele de decor cu atîta precizie, încît să alcătuiască un tot bine încheiat, iar talentul lui constă în a le monta cu iuțeală și a le demonta și înlocui cu promptitudine. Dacă nu posedă arta de a distribui luminile în mod potrivit, slăbește valoarea lucrărilor executate de pictor și răstoarnă efectul decorurilor. O parte din tablou care ar trebui să fie luminată, devine neagră și întunecată, iar alta, în loc să fie în umbră, e în plină lumină. Nu prin marea mulțime de lampioane, dispuse la întîmplare sau simetric, se luminează bine un teatru și se pune în valoare o scenă. Talentul constă în a ști să distribui luminile în părți sau mase inegale, ca să pătrundă în colțurile care trebuie să apară în plină lumină, să fie cruțate cele ce au nevoie de mai puțină și neglijate celelalte care nu au o înimportanță prea mare. Întrucît pictorul este obligat să nuanțeze culorile în tablourile sale ca să apară perspectiva, cel ce este însărcinat să le lumineze ar trebui, după cum cred, să-l consulte, spre a păstra aceeași nuanțare și grădare în lumină. Nimic nu este mai rău decît un decor pictat în același ton de culoare și în aceleași nuanțe. N-ar mai exista nici profunzime, nici perspectivă ; tot astfel, dacă un tablou, alcătuit din mai multe bucăți, este luminat cu aceeași tărie, pe toate piesele componente, va fi lipsit de unitate în ansamblul compozițional și, fără lumini opuse, nu va produce nici un efect.

Îngăduiți-mi, domnule, o digresiune, fiindcă, deși e străină artei mele, va putea poate să devină utilă la Operă .

Dansul previne oarecum pe mașinist să se pregătească pentru schimbarea de decor ; știți că divertismentul, o dată terminat, locul acțiunii se schimbă. Cum se umple, de obicei, intervalul dintre acte, absolut necesar manevrelor de decor, odihnei actorilor și schimbării costumelor dansatorilor și corului ? Ce face orchestra ? Distruge ideile pe care mi le-a transmis scena jucată, executînd un *passe-pied*, reluînd un *rigaudon* sau un *tambourin* vesel, cînd eu sînt viu impresionat și înduișat de acțiunea serioasă la care am asistat, alungă farmecul unui moment încîntător, șterge din mintea mea imaginile care o

interesau și înăbușă sentimentele în care mă complăceam. Asta nu e totul, și iată culmea nepriceperii : acțiunea emoționantă a fost numai schițată, actul următor trebuie s-o termine și să-mi dea impresia definitivă ; or, de la această muzică veselă și trivială, se trece brusc la o *ritournelle* tristă și lugubră. Ce contrast izbitor ! Actorul cu greu mă va readuce la interesul pe care l-am pierdut ; inima mea va oscila mult timp între veselia prin care a trecut și durerea la care vrea să mă readucă acum. Cursa pe care ficțiunea mi-o întinde a doua oară mi se pare prea grosolană. Eu caut s-o evit și mă apăr fără voia mea, instinctiv, și atunci arta trebuie să facă eforturi neobișnuite ca să-mi impună să mă las din nou prins. Sînteți de acord că această veche metodă, încă atît de scumpă muzicienilor noștri, alterează orice verosimilitate. Ei nu trebuie să se laude că pot, după dorința lor, să stîrnească subit în sufletul meu atîtea emoții diferite. Primul moment mă pregătește să primesc impresia ce trebuie să rezulte din ceea ce mi s-a oferit ; al doilea distruge complet primul efect, și noua senzație este atît de diferită și depărtată de prima, încît n-aș putea să revin decît cu mari eforturi, mai cu seamă atunci cînd simțurile mele au o tendință firească de a se lăsa atrase de ultima impresie care le-a emoționat.

Într-un cuvînt, domnule, această cădere imediată, trecerea bruscă de la patetic la veselie, nu mi se pare mai puțin discordantă decît o arie care ar începe într-un ton și s-ar termina în altul. Cred că o atare neconcordanță va indispuine totdeauna pe cei ce vin la spectacol pentru plăcerea de a fi mișcați, fiindcă n-ar putea să fie neobservată decît de către originalii care asistă la teatru, ținînd în mînă o enormă lornietă, și preferă să-și expună ridicola lor persoană, să vadă publicul și să fie văzuți de el, și nu să simtă plăcerea produsă de artele reunite prin spirit, talent și bun gust.

Poeții să coboare din Valea Sfîntă, artiștii care compun o operă să lucreze coordonat, să-și dea reciproc ajutor și spectacolul va obține cei mai mare succes ; dacă talentele se reunesc, vor reuși întotdeauna. Numai josnica gelozie și neînțelegerea, nedemne de oamenii mari, pot să ofilească artele, să coboare pe cei ce le profesează și să se opună la desăvîrșirea unei lucrări ca opera care necesită atîtea detalii și variate frumuseți.

Am considerat totdeauna acest spectacol drept un mare tablou care, în toate genurile, poate oferi farmecul și sublimul

picturii ; pe pînza lui trebuie să schițeze un om celebru și apoi să picteze pictori iscusiți în genuri deosebite. Aceștia, animați de dorința de glorie și ambiția nobilă de a place, trebuie să termine capodopera, lucrînd împreună cu acea înțelegere perfectă ce caracterizează pe oamenii cu adevărat talentați. Omul celebru care a ales subiectul, i-a făcut planul și i-a distribuit părțile cu tot atîta artă și bun gust, iar apoi a trasat schița pe pînză, este poetul. De el depinde, în primul rînd, succesul, fiindcă el compune, plasează, desenează și pune, în proporție cu talentul ce posedă, mai multă sau mai puțină frumusețe ori acțiune și, prin urmare, tot atîta interes în tabloul său. Pictorii care întregesc și ajută imaginația sa sînt maestrul de muzică, maestrul de balet, scenograful, desenatorul de costume și mașinistul ; toți cinci trebuie deopotrivă să colaboreze la perfecționarea lucrării, urmînd exact concepția poetului care, la rîndul său, va veghea cu atenție asupra realizării totale. Ochiul maestrului este o necesitate ; el trebuie să intre în toate detaliile, fiindcă în operă totul este important ; ceea ce ar pare că ar fi neînsemnat izbește și displace dacă nu este redat cu precizie. Spectacolul acesta nu poate fi mediocru, fiindcă nu încîntă decît dacă este perfect în toate părțile sale. Recunoașteți, domnule, că un autor care își lasă lucrarea în grija a cinci persoane pe care nu le vede vreodată, iar acestea evită să se întâlnească între ele, se aseamănă cu acei părinți care încredințează unor străini educația copiilor și, preocupați de petreceri sau stăpîniți de grandomanie, cred că nu se cuvine să se ocupe de progresele odraslelor lor. Ce rezultă dintr-o prejudecată atît de falsă ?

Un copil născut cu însușiri atrăgătoare devine ursuz și plictisitor. Iată imaginea poetului în aceea a părinților și exemplul dramei în aceea a copilului.

Poate veți spune că fac din poet un om universal. Nu, domnule, dar un poet trebuie să aibă spirit și gust. Sînt de aceeași părere cu autorul care spune că lucrările mari picturale, muzicale și de dans, care nu impresionează într-o anume măsură pe un ignorant sănătos, sînt proaste sau mediocre.

Credeți că, fără a fi muzician, un poet n-ar putea simți dacă un anume pasaj muzical îi redă ideile, dacă altul nu slăbește expresia, dacă acesta dă forță pasiunii, grație și energie sentimentului ? Oare fără să fie scenograf nu poate să-și dea seama dacă un decor care ar trebui să reprezinte o pădure

africană ne redă pe aceea de la Fontainebleau ? Dacă altul, destinat să înfățișeze o radă americană, o reproduce pe a portului Toulon, dacă decorul care închipuie palatul unui împărat japonez se aseamănă prea mult cu Versailles, iar altul, în loc de grădinile Semiramidei, ne sugerează pe acele de la Mariy ?

Chiar și fără să fie dansator sau maestru de balet poate să observe confuzia de pe scenă și lipsa de expresie a executanților, să simtă dacă acțiunea este redată cu căldură, dacă tablourile ei sînt destul de impresionante, pantomima realistă și dacă specificul dansului corespunde cu caracterul poporului pe care îl reprezintă.

Nu poate oare să vadă și defectele create din neglijență sau prost gust la veșminte, care, neîncadrîndu-se în costum, distrug orice iluzie ?

Are nevoie să fie mașinist ca să-și dea seama că un mecanism nu se manevrează cu promptitudine ? Nimic mai simplu decît să-i critici încetineala sau să-i admiri precizia și viteza. E sarcina mașinistului s-o pună în funcțiune, să-i supravegheze mersul ca să fie regulat și eventual s-o repare.

Un muzician ar trebui să cunoască dansul sau cel puțin să știe timpii și posibilitățile de mișcare, proprii fiecărui gen, fiecărui caracter și fiecărui sentiment, ca să poată scrie o muzică potrivită cu toate situațiile pe care dansatorul ar putea să le reprezinte succesiv. El însă refuză să-și însușească noțiuni clementare ale acestei arte și să-i învețe teoria ; se mulțumește numai să urmărească pe maestrul de balet și își închipuie că arta sa e mai presus de a dansului. Nu-l contrazic, deși ceea ce determină ierarhizarea și gloria nu este natura talentului ci superioritatea artistului.

Majoritatea compozitorilor, precum am spus, lucrează conform cu vechile scheme ale Operei ; scriu *passe-pieds* pentru că domnișoara Prevost le executa cu eleganță, *musettes*, fiindcă domnișoara Sallé și domnul Dumoulin le dansau cu grație și voluptate, *tambourins*, pentru că domnișoara Camargo excela în acest gen, în sfîrșit *chaconnes* și *passacailles*, pentru că celebrul Dupré se limita la aceste dansuri care se potriveau cu gustul său, cu genul și noblețea taliei sale. Dar toți acești excelenți interpreți nu mai sînt ; ei au fost înlocuiți în unele privințe și probabil nu vor fi niciodată în altele. Domnișoara Lany a întrecut pe toate acelea care străluceau prin frumusețea, precizia și îndrăzneala execuției ; este prima dansatoare din lume, însă nu s-a uitat încă expresia naivă a domnișoarei

Sallé ; grația sa e mereu prezentă, iar manierismele dansatoarelor de acest gen n-au putut să eclipseze simplitatea armonioasă a mișcărilor tandre și voluptoase, dar totdeauna decente, ale acestei admirabile dansatoare. Nimeni n-a înlocuit încă pe Dumoulin ; dansa *pas de deux* cu o perfecțiune greu de atins ; totdeauna tandru și grațios, când fluture, când zefir, o dată nestatornic, altă dată credincios, mereu animat de un nou sentiment, el reda cu voluptate toate tablourile scenice de tandrețe. Domnul Vestris a înlocuit pe celebrul Dupré și acest fapt e un elogiu ; dar domnul Lany posedă o superioritate care provoacă admirația și îl ridică deasupra laudelor ce aş putea să-i acord. Avem dansatori și dansatoare care ar merita să le fac aici apologia, dacă aceasta nu m-ar îndepărta prea mult de scopul meu. În sfârșit, noi avem picioare instruite și o execuție pe care predecesorii noștri nu le aveau. Mi se pare că această cauză trebuie să determine pe muzicienii noștri să dea varietate momentelor muzicale și să nu mai scrie pentru acei ce nu mai există decât în memoria publicului și al căror gen artistic e aproape stins. Dansul din zilele noastre fiind nou, și muzica, la rîndul ei, trebuie să fie nouă.

Sînt acuzați dansatorii că practică o mișcare care nu traduce acțiunea și execută gesturi grațioase dar lipsite de expresie. N-am putea să ne urcăm pînă la izvorul răului ? Descoperiți-i cauzele și atunci veți putea să-l atacați cu curaj, folosind remediile cele mai potrivite pentru vindecarea lui.

Să vedem ce face de obicei maestrul de balet la un spectacol de operă și să cercetăm lucrarea care i se prezintă. I se dă o partitură pentru repetiție, el o deschide și citește : Prolog : o arie de *passe-pied* pentru Jocuri și Distracții, *gavotte* pentru Rîs, și *rigaudon* pentru Vise plăcute. În actul întâi, o arie bine ritmată pentru războinici, o a doua arie tot pentru ei, *musette* pentru preotese. În actul la doilea, *loure*, pentru popor, *tambourin* și *rigaudon* pentru marinari. În actul al treilea, o arie bine marcată și una iute pentru demoni. În actul al patrulea pentru intrarea grecilor o *chaconne*, fără să mai enumăr Vînturile, Tritonii, Naiadele, Orele, Semnele zodiacului, Bacantele, Zefirii, Ondinele și Visurile funeste, căci n-aș mai termina niciodată. Iată pe maestrul de balet bine instruit și însărcinat să execute un plan magnific și foarte ingenios. Ce cere poetul ? Ca toate personajele baletului să danseze ; și sînt puse să dan-

seze. Din acest abuz reies niște pretenții ridicole : „domnule, spune primul dansator către maestrul de balet, eu întruchipez pe cutare personaj, trebuie să dansez o anume arie“. Pentru același motiv domnișoara X își rezervă *passe-pieds*, alta *musettes*, una *tambourins*, cealaltă *loures* și domnișoara Y *chaconne*. Dreptul acesta imaginar, disputa pentru rol și genuri procură fiecărei opere douăzeci de intrări solistice, dansate în costume de gust și gen opus, dar dansurile nu se deosebesc nici prin caracter, spirit sau înlănțuirea pașilor, nici prin atitudini. Monotonia aceasta își are sursa în imitația mașinală. Domnul Vestris, fiind prim dansator, nu dansează decît în ultimul act ; așa e regula, conformă, de altminteri, cu proverbul care sfătuiește să rezervi lucrurile cele mai bune pentru sfîrșit. Ce fac ceilalți dansatori de acest gen ? Desfigurează originalul și îl exagerează, luîndu-i numai defectele, fiindcă este mai ușor să prinzi ridicolul cuiva decît să-i imiți calitățile ; de exemplu curtenii lui Alexandru, care, neputînd să-i semene prin valoare și virtuți eroice, purtau gîtul într-o parte ca să simuleze defectul natural al acestui rege. Iată copii reci care multiplică într-o sută de maniere diferite originalul și îl desfigurează mereu. Cei ce procedează tot astfel în celelalte genuri de dans sînt tot atît de ursuzi și ridicoli. Ei vor să imite precizia, veselia și frumoasele înlănțuiri ale domnului Lany, și sînt detestabili. Toate femeile doresc să danseze ca domnișoara Lany, și în cazul acesta pretențiile lor sînt de rîs. În sfîrșit, domnule, la Operă este, dacă pot să mă exprim astfel, un spectacol de maimuțe. Omul se ferește, se teme să apară cu trăsăturile sale proprii, împrumută pe ale altuia și se rușinează să semene cu el însuși. Din această cauză trebuie să cumperi, o dată cu plictiscula de a vedea o mulțime de copii proaste care preced, plăcerea de a admira cîteva originale bune. De altfel, ce vrea să spună mulțimea de intrări solistice care nu se leagă între ele și nu seamănă cu nimic ? Ce înseamnă aceste corpuri fără suflet care se plimbă fără grație, evoluează fără gust și execută piruete lipsite de stabilitate și precizie, succedîndu-se din act în act cu aceeași răceală ? Putem să numim monologuri aceste intrări fără interes și expresie ? Nu, desigur, fiindcă monologul ține de acțiune, merge coordonat cu scena, el descrie, povestește și instruieste. Dar, veți spune, cum să faci să vorbească un dans solo ? Nimic mai ușor, domnule, și am să vă dovedesc îndată.



De pildă doi ciobani, Ariste și Tircis, îndrăgostiți de o păstorită, stăruie pe lângă ea să se hotărască și să aleagă pe unul dintre ei. Temir, păstorita, ezită, oscilează și nu îndrăznește să numească pe cuceritorul său; dar hărțuită de ei și învinsă de dragoste, ea indică pe Ariste și fuge în pădure să-și ascundă slăbiciunea; învingătorul o urmărește ca să se bucure de triumful său, în timp ce Tircis, părăsit și disprețuit, își exprimă tulburarea și durerea. Cuprins de gelozie și furie, el mă anunță, prin retragerea sa, că se duce să se răzbune, omorînd pe rivalul său. Acesta apare după un moment și toate mișcările sale îmi conturează imaginea fericirii; gesturile, atitudinile, fizionomia, privirile, totul îmi prezintă un tablou al emoției și al sentimentelor sale. Tircis, disperat, își caută rivalul și îl zărește în momentul când acesta își exprimă fericirea deplină. Iată contraste simple și naturale; fericirea unuia mărește suferința celuilalt. Tircis, deznădăjduit, n-are altă resursă decît răzbunarea și atacă pe Ariste cu furia și impetuoșitatea izbucnite din gelozie și din ciuda de a se vedea disprețuit. Acesta se apără, dar fie că excesul de fericire slăbește curajul, fie că amorul satisfăcut dorește pacea, e gata să se prăbușească sub atacurile lui Tircis. Se luptă cu bîta, iar florile și ghirlandele, adunate din dragoste și destinate voluptății, sînt zdrobite în furia lor. Nimic nu e cruțat, chiar și buchetul cu care Temir împodobise pe Ariste nu scapă de răzbunarea îndrăgostitului umilit. În acest timp apare Temir și vede pe iubitul său legat cu ghirlanda cu care îl împodobise și doborît la picioarele lui Tircis. Ce tulburare, ce teamă! E în primejdie să-și piardă iubitul. Totul exprimă spaima și pasiunea ei. Face vreo încercare să-l scape? Amorul furios și nemilos o îndeamnă. Ea apucă o săgeată pierdută la vreo vînătoare, se aruncă asupra lui Tircis și îl lovește de mai multe ori. Atunci acțiunea devine generală; ciobani și ciobănițe aleargă din toate părțile. Temir, cuprinsă de remușcări, vrea să se pedepsească străpungîndu-și inima. Ciobănițele o împiedică să-și realizeze o intenție atît de crudă. Ariste, ezitînd între dragoste și prietenie, sare la Temir o ia în brațe și o roagă să trăiască, apoi se îndreaptă spre Tircis și, dîndu-i ajutor, roagă pe ciobani să aibă grijă de rănit. Temir dezarmată, dar zdrobită de durere, face o sfortare, se apropie de Tircis și, îmbrățișîndu-i genunchii, manifestă un sincer regret. Acesta, îndrăgostit pasionat, pare că se bucură de lovitura care

l-a rănit și-l va lipsi de vedere. Ciobănițele, înduioșate, smulg pe Temir din acest loc. Scenă de durere și jale ; ea cade leșinată în brațele lor. Ciobanii, pe de altă parte, ridică pe Tircis care e aproape pe moarte, dar care își exprimă încă durerea de a fi despărțit de Temir și a nu putea să moară în brațele ei. Ariste, prieten sincer și amant credincios, își manifestă în fel de fel de chipuri tulburarea și se zbuciumă nehotărît ; el se frământă, ar vrea s-o urmeze pe Temir, dar nu se îndură să-l părăsească pe Tircis, dorește să-și consoleze iubita, dar să-și ajute și prietenul. Însă nehotărîrea încetează, un moment de gîndire, și sentimentul prieteniei triumfă în inima ei. Ariste se smulge din brațele lui Temir și aleargă la Tircis.

Planul acesta pare prost la lectură, dar pe scenă va produce un mare efect ; el nu prezintă nici un moment pe care pictorul să nu-l poată prinde ; situațiile și tablourile sale multiple au un colorit, o acțiune și un interes mereu nou ; intervențiile solistice ale lui Tircis sau ale lui Ariste sînt pline de pasiune, mișcările lor descriu și exprimă, sînt adevărate monoloage. Cele două reprize de *pas de trois* sînt imaginea scenei dialogate în două genuri opuse și baletul de acțiune, care încheie acest mic roman, va interesa totdeauna foarte mult pe toți cei care vor avea inimă și ochi, desigur dacă și acei ce îl vor interpreta au suflet și o expresivitate afectivă animată.

Recunoașteți, domnule, că pentru a expune o situație în care pasiunile sînt variate și tranzițiile pasionale sînt atît de subite ca în programul pe care vi l-am expus, este absolut necesar ca muzica să renunțe la mișcările și modulațiile sărace pe care le întrebuițează în ariile destinate numai pașilor de dans. Sunetele aranjate mecanic și fără rațiune nu pot să ajute pe dansator, nici să se potrivească cu o acțiune dinamică. Nu e vorba deci de a îmbina pur și simplu cîteva note după regulile învățate în școală ; succesiunea lor armonică trebuie să imite, în această împrejurare, pe aceea a naturii și combinarea justă a sunetelor să dea imaginea dialogului.

Nu condamn, în general, intrările solistice de la Operă ; le admir frumusețea, adesea împrăștiată, dar aș vrea să fie mai puține. În orice gen, ceea ce e prea mult devine plictisitor. Aș dori mai multă varietate în execuție, fiindcă nimic nu este mai ridicol decît să vezi pe păstorii din Tempe dansînd ca divinitățile Olimpului. La Operă, veșmintele și caracterele personajelor, fiind numeroase în spectacol, cred că dansul n-ar

trebui să fie mereu același ; această uniformitate izbitoare ar dispărea, desigur, dacă dansatorii ar studia caracterul omului pe care îl reprezintă și i-ar înțelege moravurile și obiceiurile. Numai substituindu-te eroului și personajului pe care îl joci, poți să ajungi să-l redai și să-l imiți perfect. Nimeni nu recunoaște mai bine ca mine necesitatea dansurilor solistice executate de primii dansatori ; ei desfășoară toată frumusețea tehnică a mișcărilor corporale armonioase. Dar a dori și a recomanda ca acești artiști, meniți celebrității, să îmbine uneori grația corpului cu mișcări simțite ale sufletului, a rîvni să-i admiri sub o formă mai seducătoare și a nu fi limitat să-i privești încântat numai ca pe niște automate bine combinate și proporționate, mi se pare că nu înseamnă a le disprețui execuția, a subevalua talentul lor și a le defăima genul, ci a-i invita să-l înfrumusețeze și să-l varieze cît mai mult.

Să trecem la veșminte. Ca și în muzică, diversitatea și veracitatea în costum sînt tot atît de rare în balet și în dansul simplu. Îndărătnicia domnește suverană în toate compartimentele Operei. Grec, roman, păstor, vînător, războinic, Fauni, Silvani, Jocuri, Plăceri, Rîs, Tritoni, Vînturi, Visuri, Mare-Preot și Sacrificator, toți au hainele croite după același model și nu se deosebesc decît prin culoare și garniturile aruncate la întîmplare, fără nici un gust. Paietele strălucesc pretutindeni ; țăranul, marinarul și eroul le poartă deopotrivă. Cu cît o haină este mai împodobită cu zorzoane, paiete, voaluri, țesături de mătase, cu atît este mai prețuită de actor și de spectatorul fără gust. Nimic nu este mai ciudat la operă decît să vezi o trupă de războinici care s-au luptat, s-au certat și au învins. Indică înfățișarea lor oroarea măcelului ? Fizionomia lor pare însuflețită ? Ochii le sînt încă înspăimîntați ? Părul le este răvășit, în neorînduială ? Nu, domnule, nimic din toate acestea ; sînt gătiți cu cea mai mare grijă și se aseamănă mai degrabă cu niște bărbați efeminați, ieșiți din mîinile băieșului, decît cu războinici scăpați din mîinile dușmanilor. Unde este adevărul, verosimilul, care să creeze iluzia și cum să nu fii izbit de o acțiune atît de falsă, atît de rău redată ? Sînt de acord că trebuie să existe decență în teatru, dar mai este necesar și adevăr și naturalețe în acțiune, nerv și vigoare în tablouri și o dezordine bine înțeleasă acolo unde este ne-

voie. Nu mai vreau acești *tonnelets*¹ rigizi care, în anumite poziții ale dansului, pun, ca să spun așa, șoldul pe umăr și îi eclipsează tot desenul mișcărilor. Aș înlătura așezarea simetrică în îmbrăcăminte, aranjament care dă un aspect rece și dezvăluie o artă fără gust și grație. Prefer stofe simple și ușoare, în culori contrastante, care să lase vizibilă talia dansatorului; le vreau ușoare, dar fără economie de material; să facă pliuri și să drapeze frumos, iată ce cer; extremitățile acestor drapajuri fluturînde să ia noi forme, pe măsură ce execuția devine mai vioaie, mai animată, și să dea un aspect ușor. Un avînt, un pas viu, o fugă, vor agita drapajul în sensuri diferite, aceasta ne va apropia de pictură și, în consecință, de natură, atitudinile vor deveni plăcute, iar pozițiile elegante; dansatorul va dobîndi astfel o înfățișare sprintară pe care nu poate s-o aibă sub armura gotică de la Operă. Aș micșora cu trei sferturi rochiile *panier* ridicole ale dansatoarelor noastre, fiindcă se opun libertății în mișcare, vitezei, promptitudinii și vioiciunii pe care le cere dansul; ele lipsesc talia de eleganță și proporția firească pe care trebuie să le aibă, micșorează frumusețea mișcării brațelor și, aș zice, înmormîntează grația.

Rochia aceasta jenează pe dansatoare în așa măsură încît mișcarea veșmîntului o interesează și o preocupă uneori mai mult decît aceea a brațelor și a picioarelor. Orice actor trebuie să fie liber pe scenă; să nu întîmpine piedici nici chiar din cauza ținutei personajului pe care îl interpretează. Dacă atenția sa este împărțită, dacă costumul său ridicol îl încurcă pînă într-atît, încît este copleșit, îi simte greutatea și uită rolul, în sfîrșit, dacă geme sub această povară ce îl determină să nu se intereseze de acțiunea scenică pe care trebuie s-o redea cu căldură, este necesar să se libereze de o modă care sărăcește arta și împiedică talentul să se evidențieze. Domnișoara Clairon, actrița inimitabilă, capabilă să scuture practicile adoptate prin obișnuință, a suprimat rochia *panier* fără menajamente. Adevăratul talent e dintr-o bucată. Cu sau fără *panier*, domnișoara Clairon va fi totdeauna o mare artistă, prima tragediană din lume, dacă scena franceză n-ar avea

¹ Pantaloni scurți, deasupra genunchiului, și bufanți, ca niște butoiase (N. tr.).

sublimul talent al domnișoarei Dumesnil, care va emoționa ori-cînd inimile sensibile la accentele și strigătele naturale. Nu din capriciu a renunțat domnișoara Clairon la o podoabă atît de ridicolă și greoaie și nici ca să apară ca o reformatoare de modă, ci fiindcă este o mare artistă. Logica, bunul simț, natura au îndrumat-o, și ea, consultînd autorii vechi, și-a imaginat că Medeea, Electra și Ariana n-aveau înfățișarea, tonul, mersul și îmbrăcămintea elegantelor noastre ; ea a înțeles că, îndepărtîndu-se de deprinderile noastre, se va apropia de cele ale antichității, că imitarea personajelor pe care le reprezintă va fi mai adevărată, mai naturală, iar jocul său, fiind de altfel însuflețit, va căpăta mai multă căldură și vioiciune dacă se va debarasa de greutatea și stinghereala produsă de o îmbrăcăminte ridicolă. S-a convins că publicul nu-i va măsura talentul după imensitatea rochiei *panier*. E neîndoielnic că numai un talent superior poate să inoveze și să schimbe într-un moment forma lucrurilor de care ne-a legat mai mult obișnuința decît bunul gust și rațiunea.

Domnul Chassé, actor incomparabil, care a descoperit arta de a face interesante scene neînsemnate și de a exprima prin gesturi sentimentele cele mai reci și mai puțin impresionante, a lepădat și el pantalonii *tonnelets* sau acele costume *panier* țepene, care luau actorului sprinteneala și îl făceau un fel de mașină prost montată. El a mai respins casca și hainele simetrice, a înlocuit pantalonii *tonnelets* rigizi cu drapeuri bine întinse și a substituit panașelor antice, pene distribuite cu gust și eleganță. Podoabele sale erau simple, elegante și pitorești.

Domnul Le Kain, excelent tragedian, a urmat exemplul domnului Chassé și, ceva mai mult, în piesa *Semiramida* de Voltaire, a ieșit din mormîntul lui Ninus avînd mînele suflecate, brațele însîngerate, părul zbîrlit și ochii rătăciți. Această înfățișare puternică dar naturală a impresionat și interesat, producînd tulburare în sufletele spectatorilor. Raționamentul și spiritul critic au urmat după emoție, însă era prea tîrziu, fiindcă actorul reușise să-și ajungă scopul și aplauzele au fost răsplata unei încercări îndrăznețe, care, desigur, ar fi eșuat dacă ar fi fost întreprinsă de un actor mediocru și mai puțin admirat.

Domnul Boquet, însărcinat de cîtva timp să deseneze la Operă costumele, va îndrepta ușor aceste defecte ce stăruie

în această parte atît de esențială iluziei, numai dacă i se lasă libertatea să lucreze și nu se opune nimeni ideilor sale care tind constant către desăvîrșire.

Despre decoruri n-am să vă vorbesc ; la Operă nu sînt de prost gust, ar putea chiar să fie frumoase, pentru că artiștii care le execută au merite, dar intriga și o economie rău înțeleasă limitează inspirația pictorilor și le înăbușă talentul. De altminteri decorurile folosite la Operă nu sînt niciodată sem-nate și numele autorului nu se pomenește, mai cu seamă dacă sînt aplaudate. Din această cauză nu există nici o emulație și scenografia lasă mult de dorit.

Voi încheia această scrisoare cu o reflexie care îmi pare simplă. În spectacolul de operă dansul are de reprezentat prea multe caractere ideale, numeroase personaje himerice și prea multe ființe create în închipuire ca să poată să le redea pe toate cu trăsături și culori diferite. Mai puțină feerie și miraculos, mai multă naturalețe și adevăr, și dansul va apărea într-o lumină mai frumoasă. Aș fi foarte încurcat dacă mi s-ar cere să redau rolul unei comete, al zodiacului, al orelor etc. Comentatorii lui Sofocle, Euripide și Aristofan spun totuși că dansurile egiptene reprezentau mișcările cerești și armonia universului. Ei dansau în cerc în jurul altarelor pe care le considerau ca simboluri ale soarelui și, ținîndu-se de mîna, desemnau zodiacul sau cercul semnelor zodiacale ; dar acestea, ca și alte dansuri, nu erau decît figuri și mișcări convenționale cărora li se dădea o semnificație invariabilă. Mi se pare, domnule, că este mult mai ușor să reprezentăm pe semenii noștri și imitația noastră va fi mai naturală și mai seducătoare. Dar, precum am spus, poezilor le revine sarcina de a cerceta cum să aducă oamenii pe scena Operei. Este vreo imposibilitate ? Ceea ce s-a făcut o dată se poate repeta cu succes de mii de ori.

E neîndoielnic că lacrimile Andromacăi, amorul Iuliei și al lui Britanicus, dragostea Meropei pentru Egist, supunerea Ifigeniei și iubirea maternă a Clitemnestrei vor emoționa mai mult decît fanteziile magice de la Operă. *Barbă-Albastră* și *Micul Pousset* nu mișcă decît pe copii. Numai întîmplările omenesti vorbesc sufletului, îl impresionează, îl cutremură și îl transportă. Divinitățile fabuloase ne interesează prea puțin, fiindcă știm că puterea și inteligența lor le este împrumutată

de poet și nu sîntem neliniștiți cu privire la reușita rezultatului. N-avem nici o îndoială că-și vor realiza scopul și puterea lor descrește pe măsură ce convingerea noastră crește. Inima și spiritul nostru nu sînt niciodată păcălite de acest spectacol. Este rar, dacă nu imposibil, să ieși de la Operă cu acea tulburare emotivă de încîntare pe care o simțim la o tragedie sau o comedie ca *Cénie*. Starea sufletească în care ne transpune această reprezentare ne-ar stăpîni multă vreme, dacă imaginile vesele ale micilor piese distractive nu ne-ar potoli sensibilitatea și nu ne-ar usca lacrimile.

Sînt, etc.

S C R I S O A R E A IX

După cum știți, domnule, pe obrazul omului se imprimă pasiunile, emoțiile și afecțiunile, pe trăsăturile lui se înscriu, pe rînd, liniștea, agitația, plăcerea, durerea, teama și speranța. Expresia acestuia este de o sută de ori mai animată și mai precisă decît a celui mai vehement discurs. Ca să-ți formulezi gîndirea îți trebuie un timp, dar fizionomia o redă instantaneu cu energie ; ca un fulger pornește din inimă, strălucește în ochi și, răspîndind lumina pe toate trăsăturile feții, comunică zbuciumul pasiunilor și lasă să se vadă sufletul gol. Toate mișcările noastre sînt pur automate și n-au nici un înțeles, dacă obrazul rămîne mut și nu le înviorează, nu le dă viață.

Fizionomia este deci partea ființei noastre cea mai utilă expresivității ; pentru ce pe scenă s-o acoperim cu o mască și să preferăm o artă grosolană în locul frumuseții naturale ? Dansatorul cum să zugrăvească sentimentele sale dacă îi lipsesc culorile cele mai esențiale. Cum să facă să treacă în sufletul spectatorului emoțiile care îl frămîntă pe al său, dacă renunță el singur la mijloacele necesare, acoperindu-și fața cu o bucată de carton sau o mască tristă, uniformă, rece și imobilă ? Obrazul este expresia scenei mute, interpretul credincios al tuturor mișcărilor pantomimei. E un argument destul de puternic pentru ca să alungăm măștile din dans, artă de pură imitație, care trebuie numai să reflecte, să încînte și să miște prin naivitatea și adevărul din reprezentările sale.

Aș fi foarte încurcat dacă, voind să înțeleg ideile unui pictor și subiectul expus pe pânză, toate capetele personajelor ar fi uniforme cum sînt cele de la Operă, iar trăsăturile și caracteristicile lor n-ar fi diferite. N-aș putea să-mi dau seama de ce unul ridică brațul, altul ține mîna pe garda sabiei sale; mi-ar fi imposibil să pricep sentimentele care determină pe acesta să ridice capul și brațele, iar celălalt să le dea înapoi; chiar dacă figurile ar fi desenate după toate regulile artei și în proporții naturale, mi-ar fi greu să desprind intenția artistului; zadarnic aș privi toate fizionomiile, ele sînt mute, trăsăturile lor monotone nu-mi vor spune nimic; privirile lor reci, fără pasiune și energie, nu vor exprima nimic. Sînt nevoit deci să consider acest tablou drept o copie imperfectă a naturii, fiindcă nu voi întîlni în el varietatea care dă acesteia o frumusețe mereu nouă.

Oare publicul observă mai ușor ideea și intenția unui dansator dacă acesta își ascunde neîncetat fizionomia sub un corp străin, îngroapă spiritul în materie și substituie trăsăturilor felurite ale naturii pe acele de ipsos, prost desenate și colorate în chipul cel mai neplăcut? Ar putea astfel pasiunile să se arate și să străbată voalul pus de artist între el și spectator? Va reuși el să exprime pe un singur obraz artificial nenumăratele caractere ale pasiunilor, îi va fi posibil să schimbe forma măștii sale, imprimată de o matriță? O mască este rece sau plăcută, serioasă sau comică, tristă ori grotescă. Modelatorul îi dă un singur caracter permanent și invariabil; dacă reușește ușor să redea bine figurile hidoase și diforme sau pe cele imaginare, nu izbuteste, cu același succes, atunci cînd renunță la șarjă și încearcă să imite frumoasa natură. Dacă nu o mai face schimonosită, matrița sa n-are căldură și măștile nu au caracter, sînt lipsite de viață; el nu poate să prindă subtilitățile trăsăturilor și toate nuanțele imperceptibile care, grupîndu-se, dau fizionomiei mii de forme diferite. Cine este modelatorul care se bizuie să redea pasiunile în multiplele lor gradații? Această imensă varietate, care uneori nu apare nici în pictură și este piatra de încercare a unui pictor mare, poate oare să fie reprodusă de către un autor de măști? Nu, domnule, prăvălia lui Ducreux n-a fost niciodată inspirată de natură, măștile lui nu-i seamănă, sînt numai o șarjă a ei. Dacă am fi de acord cu folosirea măștii în dansul

de acțiune, ar trebui să potrivim pe obrazul dansatorului atâtea feluri de măști cîte calote de diferite culori pune pe capul său Don Japhet Armeanul, să le scoatem și să le repunem succesiv după împrejurările și mișcările diverse prin care s-ar trece într-un *pas de deux*. Dar se obișnuiește un procedeu mai ușor : se ia o fizionomie de împrumut, care nu spune nimic, iar dansul, evident, se resimte și nu spune nici el mai mult ; este complet lipsit de viață.

Cei cărora le place masca sînt, prin obișnuință, atașați de ea și cred că arta ar degenera dacă am scutura jugul vechilor reguli de la Operă. Ei vor susține, ca să justifice prostul lor gust, că folosirea măștii este specifică teatrului, necesară și Furiilor, Tritonilor, Vînturilor, Faunilor, etc. Obiecțiunea aceasta este slabă și întemeiată pe o prejudecată mai greu de combătut decît de distrus. Voi dovedi mai întîi că măștile de care se face uz pentru astfel de roluri sînt rău modelate, prost pictate și neverosimile ; în al doilea rînd voi arăta că aceste personaje sînt ușor de redat cu realism fără concurs străin. Voi sprijini apoi aceste păreri cu exemple vii pe care nu le-ar putea respinge cel ce este un copil al naturii, sedus de simplitate și care preferă adevărul în locul acestei arte grosolane ce distruge iluzia și slăbește plăcerea spectatorului.

Personajele pe care le-am enunțat sînt ideale și pur imaginare, fiind create de poeți ; ulterior pictorii le-au dat, prin diferite trăsături, o realitate și attribute care au variat pe măsură ce s-au perfecționat artele și flacăra gustului a luminaț pe artiști. Nu se mai iese pe scenă și nu se mai dansează Vînturile cu foalele în mîină, cu mîri de vînt pe cap și cu costum de pene care să caracterizeze ușurința ; nici nu se va mai reprezenta și dansa Lumea cu muntele Olimp pe cap și un costum pictat ca o hartă de geografie ; nimeni nu-și va mai împodobi veșmîntul cu inscripții, nu se va mai scrie cu caractere mari pe piept, în partea inimii Galia, pe pîntece Germania, pe o coapsă Italia, pe fese *Terra australis incognita*, pe un braț Spania, etc. Muzica nu va mai fi caracterizată printr-un costum vărgat cu mai multe portative încărcate cu optimi și treizecidoimi ; nu i se vor mai pune pe cap cheile *Sol-re-sol*, nici *Do-sol-do* sau *Fa-do-fa*. Minciuna nu va mai fi pusă să danseze cu un picior de lemn, cu un costum împodobit cu măști și cu o lanternă oarbă în mîină.

Alegoriile acestea grosolane nu se mai potrivesc cu secolul nostru ; dacă nu putem să consultăm natura cu privire la aceste ființe himerice, să cerem părerea pictorilor. Ei reprezintă cu chip omenesc Vînturile, Furiile, Demonii ; pe Fauni și Tritoni îi înfățișează cu partea superioară a corpului de om și cu cea inferioară de țap sau de pește.

Măștile Tritonilor sînt verzi și argintii, cele ale Demonilor, roșii ca focul, ale Faunilor, de un brun negricios și ale Vînturilor sînt umflate ca obrazii cuiva care se forțează să sufle. Astfel sînt măștile. Să le comparăm acum cu capodoperele picturii ca să vedem dacă au vreo asemănare. În tablourile cele mai valoroase văd Tritoni ale căror fizionomii nu sînt verzi, că Faunii și Satirii au un ten roșu și ars de soare, dar că nuanța brună nu este răspîndită în mod egal pe tot obrazul ; caut fizionomii roșii și argintii, dar inutil, fiindcă Demonii au o tentă roșiatică produsă de mediul în care locuiesc.

Simt natura și o văd pretutindeni în aceste tablouri ; ea nu se pierde sub stratul de culoare și sub apăsarea pensulei mari ; disting forma tuturor trăsăturilor și le găsesc, dacă vreți, hidoase, șarjate, exagerate, dar totul îmi descoperă pe om, nu așa cum este, ci cum poate să fie, fără a denatura verosimilul. De altminteri, oare nu este necesară o diferență între om și aceste închipuiri ale poezilor, locuitorii elementelor naturale nu trebuie să se deosebească de omeneire ? Măștile vînturilor personificate se aseamănă cel mai bine cu originalele create de pictori, și, dacă avem nevoie la teatru de măști, acestea, fără îndoială, sînt cele indicate.

Două motive mă îndreptățesc să le adopt. Primul : dificultatea de a menține mult timp obrazii umflați ; al doilea : e un gen cu puțină expresivitate. Personajul care-l interpretează nu spune nimic, se învîrtește cu iuțeală, are multă mișcare însă puțină acțiune, e un vîrtej de pași fără gust și adesea pociți care uimesc fără să mulțumească, surprind fără să intereseze, și astfel masca nu ascunde nimic. Mie aceste personaje mi se par atît de reci și plictisitoare încît aș consimți chiar ca dansatorul să-și pună mai multe măști, dacă el crede că ar putea prin acest mijloc să amuze pe acei care le apreciază. Exceptînd pe Boreu în ingeniosul balet al florilor, nu cunosc la Operă decît personificări de vînturi, obositoare și incomode.

Suprimînd măștile, n-ar fi posibil să determinăm pe dansatori să se costumeze într-un mod mai pitoresc și mai verosimil? N-ar putea, cu ajutorul cîtorva trăsături ușoare de pensulă, distribuite artistic, să înlocuiască schimbarea provocată de depărtare și să dea fizionomiei lor caracterul principal pe care trebuie să-l aibă? Numai ignorînd ceea ce poate natura să producă atunci cînd este ajutată de farmecul artei s-ar putea respinge această propunere; n-aș putea să fiu condamnat decît de acei care nu cunosc efectul seducător, rezultat din această combinare, și metamorfozele interesante realizate prin ea, fără eclipsarea naturii ori desfigurarea ei și fără să i se slăbească trăsăturile sau să fie făcută să se strîmbe. Un exemplu va susține acest adevăr și-i va da forța să convingă oamenii de gust și o mulțime de ignoranți increduli care au infectat teatrul.

Propun ca model pe Garrick, celebrul actor englez. Nimeni nu este mai mare, mai perfect și mai demn de admirație ca el; poate fi considerat Proteu al zilelor noastre, fiindcă reunește toate genurile și le redă cu o perfecțiune și un realism care îi atrag nu numai aplauzele și sufragiile națiunii sale ci și pe ale tuturor străinilor. El este atît de natural, expresivitatea sa atît de veridică, gesturile, fizionomia și privirile sale sînt atît de elocvente și convingătoare, încît chiar și acei ce nu știu englezește înțeleg jocul său pe scenă; e urmărit fără dificultate; înduioșează în momente patetice, în cele tragice te face să simți succesiunea pasiunilor celor mai violente și, dacă mă pot exprima astfel, smulge măruntaiele spectatorului, îi sfîșie inima, îi străpunge sufletul și îl face să răspîndească lacrimi de sînge. În comicul nobil, seduce și încîntă; în genul popular, amuză și înveselește; la teatru se deghizează cu atîta artă încît adesea nu este recunoscut de către persoane care trăiesc de obicei cu el. Cunoașteți imensul număr de personaje cu diferite caractere prezentate de teatrul englez: pe toate le joacă cu aceeași superioritate; pentru fiecare rol are, aș zice, o figură diferită; știe să distribuie, în mod potrivit și după cum cer caracterele, cîteva trăsături de pensulă, acolo unde fizionomia trebuie să se concentreze și să facă un portret; vîrsta, situația, caracterul, funcția și rangul personajului pe care îl reprezintă îi determină culorile și trăsăturile de pensulă. Să nu credeți că acest mare actor ar fi grosolan, trivial și schi-

monosit; fidel imitator al naturii, știe să aleagă din ea ce este mai bun, o prezintă în pozițiile cele mai bune și în lumină favorabilă; el păstrează decența pe care o cere teatrul, chiar și în rolurile cele mai puțin susceptibile de grație și de haz; niciodată nu este sub sau deasupra personajului întruchipat; el alege tocmai punctul de imitație pe care actorii aproape totdeauna îl scapă. Tactul fericit care caracterizează pe actorul mare și îl conduce la adevăr este un talent rar, și domnul Garrick îl posedă. E un talent cu atât mai prețios cu cât împiedică pe actor să se rătăcească și să se înșele la nuanțele necesare tablourilor sale. Adesea se ia o înfățișare rece drept decență, monotonia drept meditare, ținuta țeapănă este considerată nobilă, maimuțările afectate drept grații, plămîinii drept inimă, multitudinea gesturilor drept acțiune, imbecilitatea drept naivitate, volubilitatea fără nuanțe pare căldură, iar contorsiunile fizionomiei se cred a fi expresia vie a sufletului. Nimic din toate acestea la Garrick; el își studiază rolurile și foarte mult pasiunile. Devotat profesiei sale, în zilele în care joacă roluri importante se închide în el însuși și se ferește de toată lumea; geniul său îl înalță la rangul prințului pe care trebuie să-l reprezinte, își însușește virtuțile și slăbiciunile acestuia, îi pătrunde caracterul și gusturile, se transformă. Nu mai e Garrick cel căruia i se vorbește, nici nu mai auzim pe Garrick; de îndată ce a creat metamorfoza, actorul dispare și se ivește eroul; el nu-și reia personalitatea naturală decît după ce și-a îndeplinit sarcina profesională.

Vă închipuiți, domnule, că e prea puțin liber, că sufletul său e mereu agitat, imaginația îi lucrează neîncetat și că trei părți din viața sa trăiește într-un entuziasm obositor care îi strică sănătatea, mai cu seamă că, atunci cînd are de interpretat o situație tristă și nefericită, o trăiește cu douăzeci și patru de ore mai înainte de a o juca. Dimpotrivă, nimeni nu este mai vesel decît el în zilele cînd reprezintă un poet, un artizan, un om din popor, un nuvelist sau un tînăr filfizon, căci această specie domnește și în Anglia, e adevărat, sub altă formă decît la noi; geniul diferă, dacă vreți, dar expresia ridicolului și a impertinenței este identică. În acest fel de roluri fizionomia sa se desfășoară cu naivitate, sufletul său le umple, trăsăturile sale sînt tot atîtea cortine care, trase cu îndemînare, lasă în fiecare clipă să se

vadă tablouri noi, pictate de sentiment și adevăr. Fără nici o parțialitate poate fi considerat Roscius al Angliei, fiindcă el reunește dicțiunea, debitul, căldura, naturalețea, spiritul și finețea cu acea pantomimă și expresie rară a scenei mute care caracterizează pe marele și perfectul actor. Nu voi mai spune decât un cuvânt cu privire la acest actor distins ca să relev superioritatea talentelor sale. L-am văzut jucând într-o tragedie retușată de el — căci întrunește în persoana sa meritul unui excelent actor cu al celui mai plăcut poet al neamului său — rolul unui tiran care, înspăimântat de enormitatea crimelor sale, moare sfișiat de remușcări. Ultimul act era destinat numai regretelor și durerii, umanitatea triumfa asupra nelegiuirilor și barbariei, iar tiranul, sensibil la vocea ei, își ura crimele care deveneau treptat judecătorii și călăii săi; clipă după clipă moartea se imprima pe trăsăturile sale, ochii i se întunecau, vocea abia mai putea să-i articuleze gândurile; gesturile, fără să-și piardă expresivitatea, caracterizau apropierea ultimelor momente, picioarele nu-l mai slujeau, trăsăturile i se lungeau, durerea și remușcările îi imprimau pe față o paloare lividă, în sfârșit se prăbușea, crimele apărându-i în imaginație în forme oribile. Înspăimântat de tablourile hidoase pe care i le prezentau ticăloșiile sale, lupta contra morții, natura părînd că face un ultim efort; această situație ne cutremura. El zgîria pămîntul, săpîndu-și parcă mormîntul, dar clipa se apropia și moartea se vedea în adevăr, totul descria momentul sfîrșitului; în fine murea. Oftatul morții și mișcările convulsive ale fizionomiei, brațelor și pieptului dădeau ultima trăsătură de penel acestui tablou teribil.

Iată ce am văzut eu, domnule, și ar trebui să vadă actorii; acesta este omul pe care îl prezint ca model; cu atît mai rău pentru cei care disprețuiesc îndemnul meu de a-l urma. Imitînd pe acest mare om, n-ar fi greu să desființăm măștile, fiindcă atunci fizionomiile ar fi elocvente, animate, și vom avea talentul să le dăm o caracteristică cu tot atîta spirit și artă ca și Garrick însuși.

Mai multe persoane pretind că măștile posedă o dublă utilitate: mai întîi pentru uniformitate, al doilea ca să ascundă ticurile și strîmbăturile produse de o practică penibilă. În primul rînd să ne întrebăm dacă această uniformitate este un bun; eu o consider cu totul altfel, mi se pare că strică

adevărului și distruge verosimilul. Natura, în ceea ce produce, este uniformă? Care este poporul ai cărui locuitori se aseamănă exact între ei? Nu este totul variat, nu are fiecare ființă forme, culori și nuanțe diferite în univers?

Produce același arbore două frunze, două flori identice, două fructe egale? Nu, fără îndoială, treptele varietății produselor naturii sînt infinite; diversitatea lor este imensă și de neînțeles. Dacă se întîlnesc rar *Ménechmes*¹, dacă uniformitatea trăsăturilor și conformitatea asemănării este admirată la doi gemeni ca un joc al naturii, care nu va fi surpriza mea cînd voi vedea la Operă doisprezece oameni care vor avea același fel de obraz, și cum să nu fiu uimit cînd voi găsi la greci, romani, păstori, marinari, Jocuri, Rîs, Plăceri, la Preoți sau Sacrificatori una și aceeași fizionomie? Ce absurditate, mai cu seamă într-un spectacol în care totul variază, e în mișcare, locurile se schimbă, națiunile se succed și veșmintele diferă în fiecare clipă, în timp ce fizionomiile dansatorilor rămîn aceleași. Nici o diversitate a trăsăturilor, nici o expresie, nici un caracter; totul moare, tînjește, iar natura geme sub o apăsare rece și neplăcută. Pentru ce se lasă actorilor și coriștilor fizionomia lor și se ascunde a celor care, lipsiți de uzajul vocii, ar avea mai multă nevoie de ea? Ce ciudat contrast fac zeul Pan și o parte dintre Faunii și Silvanii din suita sa cu fețe albe și cealaltă parte cu măști brune! Demonii dansatori au culoarea focului, iar cei care cîntă alături de ei au culoarea palidă, lividă. Zeii mării, Tritonii, Fluviile, Ondinele cînd cîntă au o fizionomie asemănătoare cu a noastră, iar dacă sînt puși să danseze, au niște figuri verzui care cu greu ar fi admise într-o mascaradă. Iată pretinsa uniformitate distrusă. Dacă este necesară, să fie mascată toată lumea, iar dacă nu, să fie desființate măștile, fiindcă aceleași motive care impun actorilor să nu le folosească ne obligă să le interzicem în dans. Vedeți deci, domnule, că toate aceste fizionomii pestrițe jignesc pe cei ce iubesc adevărul, simplitatea și naturalitatea.

Dar să trecem la ticuri: e o obiecție atît de slabă încît nu-mi va fi greu să răspund. Ticurile, contorsiunile și strîmbăturile provin mai rar din obișnuință, cît, îndeosebi, din cauza eforturilor violente făcute la sărituri care, contractînd

¹ *Gemenii*, comedie de Plaut (N. tr.).

toți mușchii; fac să se strîmbe în mii de feluri trăsăturile obrazului și dau un aspect de ocnaș, nu de dansator și artist. Orice dansator care își desfigurează trăsăturile prin eforturi și a cărui față este mereu convulsionată este un dansator fără suflet care nu se gîndește decît la picioarele sale, ignorează cunoștințele elementare ale artei și nu se preocupă decît de partea grosolană a dansului, al cărui spirit nu l-a simțit nici odată. Un asemenea om este destinat să facă salturi mortale: *trambulina* și *batuda* trebuie să fie scena sa, fiindcă a sacrificat imitația, geniul și farmecul artei sale unei rutine care îl înjosește. În loc să se preocupe de reprezentare și sensibilitate el nu s-a dedicat decît laturii mecanice a talentului său, iar fizionomia lui nu-mi arată decît chin și durere în timp ce ar trebui să-mi exprime pasiunile și afectele sufletului său; un asemenea om nu este decît un neîndemînic al cărui dans este totdeauna dezagreabil. Ei, domnule, cine poate să ne lingusească mai bine decît comoditatea și facilitatea! Dificultățile tehnice nu pot să placă decît atunci cînd se prezintă cu trăsăturile gustului și ale grației și își însușesc un aer nobil și plăcut care, ascunzînd efortul, nu lasă să se vadă decît sprinteneala. Dansatoarele din zilele noastre, păstrînd proporțiile, au mai multă iscusință decît bărbații; ele execută tot ce este posibil. Domnișoara Lany va pune oricînd în încurcătură pe un dansator dacă nu este puternic și viguros, vioi, strălucitor și precis. Voi întreba de ce dansatoarele, în momentele cele mai violente ale execuției, își păstrează grația fizionomiei? Pentru ce nu li se contractă mușchii obrazului cînd întreg organismul este clătinat de zguduri violente și eforturi repetate? De ce femeile, în mod firesc mai puțin vînjoase, nu atît de mușchiuloase și mai slabe ca noi, au permanent fizionomia tandră și voluptoasă, vie, animată și totdeauna expresivă, chiar cînd tendoanele și mușchii care cooperează la mișcări sînt într-o încordare forțată și constrîng natura? Posedă ele arta de a disimula, de a-și ascunde truda corporală și impresiile neplăcute, substituind strîmbăturii convulsive, produsă de efort, finețea expresiei celei mai gingașe și mai tandre? Da, fiindcă își execută figurile și pașii cu o atenție deosebită; ele știu că o contorsiune urîște trăsăturile și schimbă caracterul unei fizionomii, simt că sufletul se exprimă pe obraz și în ochi și că dă viață trăsăturilor; ele sînt convinse că fizionomia este

acea parte a ființei noastre în care se concentrează întreaga expresie, că este oglinda fidelă a sentimentelor, a emoțiilor și afecțiunilor noastre. De aceea pun mai mult suflet, expresivitate și mai mult interes în interpretare decât bărbații.

Lucrînd cu aceeași grijă ca și ele nu vom mai fi dezagreabili, nu vom mai contracta obiceiuri defectuoase, nu vom mai avea ticuri și ne vom putea lipsi de o mască inutilă care, în această împrejurare, agravează răul fără să-l distrugă și este un plasture ce ascunde imperfecțiunile, lăsîndu-le să subsiste. Nici un remediu nu se poate aplica dacă se acoperă mereu fizionomia. În adevăr, ce sfat se poate da unei măști? Ea va fi totdeauna rece și posacă, în ciuda bunelor îndrumări. Să liberăm fizionomia de acest corp străin, să desființăm un obicei care pune sufletului piedici și îl împiedică să se exprime pe trăsăturile feței; atunci numai va putea fi judecat dansatorul și apreciat dansul său. Acela care va îmbina dificultățile tehnice și grația artei dansului cu această pantomimă plină de viață, cu expresia rară a sentimentelor, va primi, împreună cu titlul de dansator excelent, și pe acela de perfect actor; laudele îl vor încuraja, părerile și sfaturile cunoscătorilor îl vor îndrepta către perfecțiunea artei sale. Atunci i se va spune: „fizionomia dumneavoastră era rece în momentul acela, în celălalt privirea nu vă era prea animată, sentimentul pe care îl exprimați nu pleca din suflet ca să apară cu destulă forță și energie; de aceea gesturile și atitudinile dumneavoastră s-au resimțit de puțină căldură pe care ați pus-o în interpretare; altă dată să vă dăruiți mai mult, să fiți mai pătruns de situația pe care trebuie s-o redați și niciodată să nu uitați că pentru a exprima bine este necesar să simți, dar să simți intens“. Astfel de sfaturi, domnule, vor face dansul tot atît de înfloritor pe cît era pantomima la cei vechi și-i vor da o strălucire pe care nicicînd n-o va dobîndi dacă rutina va predomina bunul gust.

Îngăduiți-mi deci să dau preferință fizionomiilor însuflețite, pline de viață. Varietatea lor ne diferențiază, arată ceea ce sîntem noi și ne salvează din confuzia generală care ar domni în univers dacă s-ar asemana între ele ca acele de la Operă.

De mai multe ori mi-ați spus că, pentru a desființa folosirea măștilor, ar fi necesar ca toți dansatorii să aibă o fizio-

nomie teatrală. Sînt de aceeași părere și nu mă atrage o înfățișare tristă, rece și fără viață după cum nu mă impresionează o mască. Dar, fiindcă există trei genuri de dans, repartizate după diferența de talie și fizionomie, dansatorii, studiindu-se cu grijă, ar putea să se dedice celui care le convine. Scopul lor este același : în orice gen s-ar specializa trebuie să imite, să fie pantomimi și să exprime cu forță. Nu este vorba decît a face dansul să vorbească un limbaj mai mult sau mai puțin elevat, după noblețea subiectului și după genul dansului.

Dansul serios și eroic conține în sine caracterul tragediei ; cel mixt sau semiserios, numit obișnuit *demi-caracter*, este dansul comediei nobile sau comic superior, iar dansul grotesc, denumit impropriu pantomimă, fiindcă nu spune nimic, își însușește trăsăturile de la un gen comic, vesel și plăcut. Tablourile istorice ale celebrului Vanloo sînt imaginea dansului serios ; cele ale galantului și înimitabilului Boucher pot fi asemuite cu dansul *demi-caracter*, iar tablourile incomparabilului Téniers, cu dansul comic.

Talentul celor trei dansatori, care vor îmbrățișa îndeosebi aceste genuri, trebuie să fie tot atît de diferit ca și talia, fizionomia și studiile lor. Unul va fi înalt, altul galant, ultimul glumeț.

Primul își va lua subiectele din istorie și mitologie ; al doilea din pastorală, iar al treilea din lumea mai de jos și rustică. Este tot atît de necesar să aibă spirit, gust și imaginație ca și trei pictori în genuri opuse. Acești trei dansatori trebuie să prindă acea trăsătură reală și imitația justă care așază copia în rîndul originalului și prezintă obiectul real în cel imitat.

Talia care convine genului serios este fără îndoială cea nobilă și elegantă. Cei ce se dedică acestui gen au desigur mai multe dificultăți de învins și mai multe obstacole de trecut ca să ajungă la perfecțiune. Numai cu multe eforturi se dezvoltă agreabil formele lor ; cu cît membrele sînt mai lungi cu atît este mai greu să fie rotunjite și dezvoltate grațios. La copii totul este seducător, fermecător ! Gesturile și atitudinile lor sînt pline de grație, formele lor admirabile. Cînd se măresc, farmecul scade, copilul nu mai place, brațele nu mai par frumos dezvoltate, capul său nu mai are înfățișare

rea care încînta și seducea pe spectator ; brațele lui, lungindu-se, și-au pierdut drăgălășenia. Și este explicabil : însușirile frumoase, reunite într-un spațiu mic, impresionează mai mult decît atunci cînd sînt răspîndite. Ochiului îi place să vadă, nu să caute, și ceea ce se prezintă fără trăsături frumoase nu ne atrage decît prea puțin. În materie de artă agreabilă, spectatorul fuge de efort, de studiu, fiindcă vrea cu orice preț să fie cucerit.

Momentul e zeul care determină publicul și cînd artistul știe să-l prindă e sigur că va plăcea.

Talia proprie pentru *demi-caracter* și dansul voluptos este, fără discuție, cea mijlocie ; ea poate reuni toată frumusețea unei talii elegante.

Ce importă înălțimea dacă proporțiile frumoase strălucesc deopotrivă în toate părțile corpului ? Talia dansatorului comic nu cere atîta perfecțiune ; cu cît va fi mai mic cu atît expresivitatea lui va avea mai multă grație, drăgălășenie și naivitate.

Fizionomiile trebuie să fie diferite ca și taliile. Un dansator serios va avea o figură nobilă, trăsături accentuate, un caracter mîndru și o privire maiestasă. Pentru *demi-caracter* și genul pastoral este nevoie de o fizionomie cu trăsături mai dulci, o figură tot atît de plăcută pe cît de interesantă, o expresie a voluptății și tandreții. Dansatorilor comici li se potrivește o fizionomie agreabilă și permanent animată de veselie. Ei trebuie să fie, aș spune, maimuțele naturii și să imite simplitatea, bucuria sinceră și expresia naivă, proprie țăranilor.

Așadar, domnule, ca să reușim a renunța la mască nu trebuie decît să ne studiem pe noi înșine. Să consultăm deseori oglinda ; este o mare maestră care ne va dezvălui defectele, și, dacă ne prezentăm în fața ei fără amor propriu și prejudecăți ridicole, ne va arăta mijloacele prin care putem să le atenuăm sau să le remediem. Fizionomia are mai multă nevoie de o expresie spirituală decît de o anume frumusețe ; toate acelea care, fără a fi cu trăsături regulate, sînt animate de sentiment, plac cu mult mai mult decît fizionomiile frumoase dar lipsite de expresie și vioiciune. De altminteri teatrul avantajează pe actor, fiindcă luminile, de obicei, pun în valoare trăsăturile, și fizionomiile spirituale cîștigă văzute pe scenă. Dansatorii lipsiți de talie, de figură, de spirit, și care au defecte

vizibile și respingătoare trebuie să renunțe la teatru și să se apuce de o meserie care nu pretinde nici o perfecțiune în structura fizică nici în trăsături. Dimpotrivă, acei care sînt favorizați de natură, cei ce sînt atrași de dans și au vocație pentru această artă, să se dedice numai genului potrivit cu aptitudinile lor ; numai astfel vor izbuti să ajungă la o treaptă superioară. Molière n-ar fi avut succes dacă ar fi vrut să fie Corneille, iar Racine n-ar fi devenit niciodată un Molière.

Preville n-a interpretat roluri de rege, fiindcă înfățișarea sa jovială și hazlie, în loc să impună, ar fi produs rîsul, iar succesul său se explică tocmai prin faptul că a ales genul pentru care îl destina firea sa. Lany a adoptat, pentru același motiv, dansul comic și este admirabil, fiindcă acesta pare creat pentru el sau, mai degrabă, el este născut pentru acest gen.

Dacă s-ar fi consacrat celui practicat de celebrul Dupré, ar fi fost mediocru. Grandval n-a ales nici rolul de valet nici de financiar. Talia sa nobilă, caracterul plăcut al figurii, expresivitatea sa tandră nu l-ar fi ajutat în roluri în care nu trebuie să semeni unui om cu vază. Dumoulin, de asemenea, s-a îndepărtat de comicul gras și s-a dedicat genului *pas de deux* și dansului tandru și expresiv.

Sarrazin n-ar fi găsit în firea sa mijloacele necesare ca să joace roluri de nătărăi. Noblețea sufletului său, caracterul respectabil al figurii și însușirile sale fizice, apte să redea pateticul și să emoționeze pînă la lacrimi, nu s-ar fi potrivit cu personaje de acest fel, care nu cer prea mult talent și perfecțiune. Interpretează deci nobilele roluri de rege și de tată. Vestris, urmîndu-i exemplul, a renunțat la genul burlesc și a adoptat dansul nobil și serios, devenind un model perfect.

Pentru ca dansul să se ridice la sublimul care-i lipsește și pe care poate să-l atingă ușor, ar fi necesar ca maeștrii de dans să urmeze metoda indicată de pictori elevilor lor. Ei încep prin a-i pune să deseneze ovalul, trec la părțile fizionomiei și le reunesc apoi ca să formeze un cap ; așa procedează cu întreg corpul. Cînd elevul a ajuns să alcătuiască în ansamblu o figură, maestrul îl învață cum să-i dea viață și caracter, îi arată mișcările naturii și cum să folosească artistic trăsăturile de creion ca să imprime pe fizionomie pasiunile și sentimentele care umplu sufletul.

Ca și pictorul, maestrul de dans, după ce a învățat pe elev pașii precum și modul de a-i lega între ei, opoziția brațelor,

effacés ale corpului și pozițiile capului, ar trebuie să-i arate cum să le pună în valoare și să le dea expresivitate cu ajutorul fizionomiei. Pentru aceasta nu este nevoie decât să-i compună intrări solistice în care ar avea de redat mai multe pasiuni. Nu ar fi însă de ajuns să-l facă să le exprime în toată intensitatea lor, ci trebuie să-l mai învețe succesiunea gradățiilor lor și efectele diferite pe care le produc asupra trăsăturilor feței. Astfel de lecții vor face dansul elocvent și pe dansator să judece; învățînd pe elev să danseze, în același timp îl va deprinde să exprime, și vor adăuga artei noastre o calitate care îi va atrage mult mai multă prețuire.

Dar, în situația în care ne aflăm, un tablou bun mă atrage mai mult decât un balet; acolo văd un plan rațional, precizie în ansamblu, costume reale, adevăr istoric, personaje vii, caracterelor impresionate și variate ale capetelor și pretutindeni expresivitate; prin mîinile iscusite ale artei mi se oferă natura; în schimb, în balet, nu găsesc decât tablouri pe cît de rău compuse pe atît de neplăcut desenate.

Dacă s-ar urma cu precizie drumul propus de mine, s-ar sfărîma măștile, s-a călca în picioare idolul și dansatorii s-ar devota naturii; dansul ar produce efecte atît de impresionante încît toți vor fi siliți să-l așeze alături de pictură și poezie.

Dacă maeștrii de balet ar fi autori ingenioși, iar dansatorii actori excelenți, unde ar mai fi dificultatea de a împărți dansul după roluri și de a urma practica actorilor?

Baletele, fiind niște poeme, ar cere, ca și lucrările dramatice, un anume număr de personaje și atunci nu s-ar mai spune: cutare dansator excelează în *chaconne*, celălalt strălucește în *loure*, dansatoarea aceasta este admirabilă în *tambourin*, cealaltă e neîntrecută în *passepied*, iar alta în *musette*, dar s-ar putea zice, și ar fi un elogiu măgulitor: „iată un dansator inimitabil în rolurile tandre și voluptoase,” sau despre altul că impresionează în rolurile de tiran, că dansatoarea aceasta încîntă în rolurile de îndrăgostită, că cealaltă este incomparabilă în personaje furioase, iar despre alta că redă cu un uimitor realism scenele de ciudă și supărare.

Îmi dau seama că concepția mea nu se poate realiza dacă maeștrii de balet nu renunță la scenele rustice ca să se ridice la un gen superior, iar dansatorii nu renunță la patima de a agita mecanic picioarele și brațele.

Dansul frumos impune să se substituie rațiunea imbecilității, spiritul tururilor de forță, expresivitatea dificultăților tehnice, tablourile săriturilor, grația manierelor afectate, sentimentul rutinei picioarelor și caracterele variate ale fizionomiei acestor măști reci și nesemnificative.

Mi s-ar obiecta poate că măștile serioase au noblețe, că nu ascund ochii dansatorului și că se pot citi în privirea lui sentimentele ce-l afectează. Voi răspunde mai întâi că o fizionomie care nu are decît un caracter nu este teatrală, apoi că masca, avînd grosime și fiind confecționată într-un mulaj a cărui formă diferă de aceea a fizionomiei care o folosește, e imposibil să redea exact trăsăturile acesteia. Nu numai că îngroașă capul, disproporționîndu-l, dar îngroapă și înăbușă privirea. Presupunînd chiar că ochii își păstrează expresivitatea naturală masca nu împiedică oare să se vadă modificările produse de pasiuni asupra trăsăturilor și culorilor feței? Poate publicul să le vadă cum apar, să le urmărească evoluția pe figura dansatorului?

Imaginația, vor răspunde apărătorii măștilor, suplinește ceea ce ni se ascunde, și cînd vedem ochii scînteind de gelozie, credem că vedem și restul fizionomiei aprins de această pasiune. Nu, domnule, imaginația, oricît ar fi de vie, nu se pretează la răstălmăciri de acest soi: ochi care ar exprima tandrețe în timp ce trăsăturile feței arată ură, priviri pline de furie cînd fizionomia ar fi veselă sînt contraste care nu se întîlnesc în natură și prea revoltătoare pentru ca imaginația, cu oricîtă bunăvoință, să le poată concilia. Iată deci efectul pe care îl produce masca serioasă; ea este permanent nobilă și nu se modifică, în timp ce ochii își schimbă în fiecare clipă caracterul.

Sînt mai bine de două mii de ani, vor spune apologeții măștii, de cînd sînt folosite; desigur, dar sînt două mii de ani de cînd stăruie această eroare, și dacă cei vechi pot fi iertați, modernii n-au nici o scuză.

Odinioară spectacolele erau destinate pentru toți oamenii, din orice clasă socială; săraci sau bogați erau admiși să participe la ele. Un public atît de numeros avea nevoie de amfiteatre mari și n-ar fi înțeles nimic dacă nu s-ar fi folosit măști enorme, și nu s-ar fi recurs la pîntece și pulpe false, la coturni foarte înalți.

Dar în prezent, cînd sările noastre sînt restrînse, puțin spațioase și cînd poarta este închisă oricui nu plătește, nu se simte nevoia a se suplini gradația depărtării. Actorul și dansatorul trebuie să apară pe scenă în proporțiile lor naturale; masca le este inutilă, nefăcînd decît să ascundă mișcările sufletului și să fie un obstacol la progresul artei.

Totuși, se va spune, masca a fost născocită pentru dans. În privința aceasta nimic nu este sigur; e mult mai probabil că era destinată tragediei și comediei. Pentru a fi mai siguri și ca să ne convingem, să ne întoarcem la originea lor.

Orfeu și Linus, după cum susține Quintilian, vorbeau despre mască în poeziile lor. Dar, pe atunci, la ce servea în teatru? Era încă necunoscută. Tespis, care a venit după ei, a fost cel dintîi care, mînjit cu drojdie de vin roșu, plimba prin orașe o fericită nebunie, iar actori mascați, bătînd o tobă, amuzau pe trecători cu un nou spectacol.

I-a urmat Eschil care a introdus în cor personaje și a pus pe fețele lor măști mai decente; pe scîndurile unei scene ridicate în public a adus pe actor încălțat cu ghetete cu toc înalt.

Iată ce se spune despre măști. Dar erau oare destinate dansatorilor? Autorii nu dau lămuriri și nu vorbesc decît de actori. După aceea Sofocle și Euripide n-au introdus nimic nou; ei numai au perfecționat tragedia și nu au schimbat măștile lui Eschil decît în ce privește forma ca să redea diferitele caractere din piesele lor.

Aproximativ în același timp, Crates, după exemplul lui Epicharm și Formis, poeți sicilieni, dădu comediei un caracter mai decent și norme regulate. Deși istoria nu ne spune nimic, probabil că au deosebit măștile tragice de cele comice. Consult și pe Aristofan și Menandru, dar nu găsesc nimic cu privire la ceea ce mă interesează; văd că cel dintîi, în piesa sa *Norii*, a adus în scenă pe Socrate și a stîrnit rîsul populației prin masca pe care i-a sculptat-o, fără îndoială ca o șarjă a trăsăturilor ilustrului filozof.

Trec la romani: Plaut și Terențiu nu vorbesc de măștile destinate pantomimilor. În vechile manuscrise, pe pietrele gravate, pe medalii și pe frontispiciul comediilor lui Terențiu, văd măști hidoase ca și cele folosite la Atena. Roscius și Esop mă uimesc, dar aceștia sînt actori, nu dansatori. Caut zadarnic să aflu originea măștilor la Roma. Diomed spune că le-ar fi introdus Roscius Gallus, care s-ar fi servit cel din-

tii de mască, voind să ascundă un defect pe care îl avea la ochi, dar nu ne spune când a trăit acest Roscius. Ceea ce la început a fost un mijloc care să ascundă o diformitate a devenit ulterior o necesitate din cauza imensității amfiteatrelor, și s-au confecționat, ca și la Atena, măști enorme. Ochi oblici, gură largă și căscată, buze căzute, negi pe frunte, obraji umflați, astfel arătau măștile celor vechi.

Măștile aveau un fel de cornet sau port-voce care amplifică sunetele, ducându-le pînă la cei mai îndepărtați spectatori; erau confecționate din aramă, dar mai tîrziu s-a folosit un fel de marmoră numită de Pliniu *calcophonos* sau sunet de aramă, fiindcă avea o sonoritate asemănătoare acesteia.

Cei vechi mai aveau și măști cu două fețe; profilul din dreapta era vesel, cel din stînga trist și întunecat. Actorul, după caz și împrejurări, avea grijă să prezinte publicului acea parte a fizionomiei al cărei caracter era analog cu acțiunea interpretată.

Se executau și măști satirice, iar sculptorii însărcinați cu confecționarea lor imitau fizionomia cetățenilor criticați. Măștile acestea enorme erau cioplite din lemn și de o considerabilă greutate; ele acopereau complet capul și se sprijineau pe umeri. Închipuiți-vă, domnule, dacă este posibil ca asemenea povară să fi fost creată pentru dans. Adăugați podoabele, pîntecele, pulpele, coapsele false, picioaroangele, și veți vedea că nu este posibil ca această îmbrăcăminte caraghioasă să fi fost născocită de o artă care are nevoie în primul rînd de libertate, se teme de piedicile unei mode supărătoare și încetează de a activa de îndată ce nu mai este liberă.

Costumul acesta era atît de jenant și incomod încît actorul care recita nu făcea nici o mișcare. Declamația era adesea repartizată la două persoane: una făcea gesturile, iar cealaltă declama.

Am fi ispitiți să credem că pe atunci nu se cunoștea un dans analog cu cel din timpul nostru; cum s-ar potrivi execuția noastră vie, strălucitoare cu portul greu și incomod al grecilor și romanilor?

Este adevărat, spune Lucian, că măștile pantomimilor nu erau atît de diforme ca ale actorilor, că îmbrăcăminte lor era convenabilă; însă măștile nu erau tot atît de mari? Dansatorii nu aveau tot atîta nevoie să se umfle, să se mărească și să țină

seama de depărtare ca și actorii? E absurd s-o credem, fiindcă aceștia ar fi părut uriași, iar ceilalți pigmei.

Iată, domnule, singurul pasaj care afirmă că pantomimii se serveau de mască, dar nu există nici unul dintre vechii autori, nici dintre cei moderni, care au tratat această materie, care ar putea să mă convingă că figurile acestea enorme au fost create pentru dans.

În sfârșit, Comedia franceză a suprimat, nu din ușurință, ci în mod judicios, această practică. S-a observat că măștile, umbre neînsufletește și imperfecte ale frumoasei naturi, se opuneau realismului și perfecțiunii actorului.

Opera, care dintre toate spectacolele se apropie cel mai mult de cel grec, n-a adoptat măștile decât pentru dans, dovadă convingătoare că niciodată nu s-a bănuir că această artă ar putea să vorbească. Dacă și-ar fi închipuit cineva că dansul poate să imite, s-ar fi ferit să-i pună o mască și să-l lipsească de concursul cel mai util vorbirii fără cuvinte și expresiei vii a mișcărilor sufletești, indicate prin semne exterioare.

Continuând să se danseze în maniera actuală, cu balet care nu se folosesc la Operă decât ca să dea răgaz actorilor oboșiți să se odihnească, să nu se utilizeze dansul decât în antractele monotone ale comediei, și aici s-ar putea păstra, fără nici un pericol, întrebuițarea acestor fețe posomorite, cărora nu li se poate prefera o fizionomie fără expresivitate. Dacă arta se perfecționează și dansatorii năzuiesc să reprezinte și să imite, atunci trebuie să fie părăsite măștile și să li se spargă mulajele. Natura nu se poate asocia cu arta grosolană; artistul luminat exclude ceea ce o eclipsează și o degradează.

Este greu, domnule, de lămurit originea măștilor și de a-ți forma o idee justă despre spectacolele și dansul celor vechi. Arta aceasta și multe alte lucruri prețioase au fost îngropate în ruinele antichității. Din atâtea frumuseți nu ne-au rămas decât slabe schițe cărora fiecare autor le atribuie trăsături și culori diferite; fiecare le conferă caracterele care satisfac gustul și talentul său. Contrazicerile frecvente, întâlnite în scrierile lor, ne cufundă în obscuritate în loc să ne lumineze. În anumite privințe antichitatea este un haos în care este imposibil să ne orientăm; e o lume a cărei imensitate ne este necunoscută; fiecare pretinde că poate să călătorească prin ea fără să se rătăcească și să se piardă.

Mulțimea aceasta de lucruri, care ni se prezintă într-o depărtare considerabilă, este imaginea unei perspective prea întinse; privirea se pierde și nu distinge decât imperfect, dar imaginația ne vine în ajutor, ea suplinește distanța și slăbi-ciunea privirii; entuziasmul apropie obiectele și creează din ele altele noi; se făuresc monștri, totul pare mare, gigantic. Aici am putea aplica prea bine aceste versuri din *Femeile sa-vante*, de Molière: „Am văzut clar în lună oameni... Eu n-am văzut încă oameni, după cum mi se pare, dar am văzut clopote așa cum vă văd“.

Astfel este vicisitudinea și nestatornicia lucrurilor. Artele, ca și imperiile, sînt expuse revoluțiilor; ceea ce azi strălu-cește orbitor, mâine degenerează și cade, în scurt timp, într-o tinjeală și obscuritate profundă. Oricum ar fi, cei vechi vor-beau cu mâinile (părerile în această privință sînt unanime); degetele lor erau tot atîtea limbi care se exprimau cu facili-tate, forță și energie; perseverența pe care o depuneau ca să perfecționeze arta gestului ridicase această artă la un grad de sublim pe care nu-l vom atinge niciodată dacă nu ne dăm aceeași silință. Disputa dintre Cicero și Roscius, care dintre ei va reda mai bine gîndurile, primul prin aranjarea iscusită a cuvintelor, al doilea prin mișcarea brațelor și expresia fiziono-miei, dovedește clar că noi nu sîntem decât niște copii, că nu avem decât mișcări mecanice și nedeterminate, fără semnifi-cație, caracter și viață.

Cei vechi aveau brațe, noi avem picioare; să le reunim, domnule, să adăugăm frumuseții și execuției noastre tehnice expresia vie a pantomimilor; să distrugem măștile, să avem un suflet și vom fi cei dintîi dansatori din lume.

Sînt, etc.

S C R I S O A R E A X

Am spus, domnule, că dansul era prea încărcat și mișcă-
rile simetrice ale brațelor prea uniforme pentru ca tablourile
să poată avea varietate, expresivitate și naturalețe. Dacă voim
să apropiem arta noastră de veracitate, ar trebui să dăm mai
puțină atenție picioarelor și mai multă grijă brațelor; să
părăsim săriturile și să ne interesăm de gesturi, să facem mai
puțini pași dificili și să lucrăm mai mult cu fizionomia; în
timpul execuției să punem mai mult spirit și mai puțină
forță; să ne îndepărtăm grațios de regulile strâmte ale școlii
și să ne supunem impresiilor naturale, ca să dăm dansului
sufletul și acțiunea pe care trebuie să le aibă ca să fie intere-
sant. Prin cuvântul acțiune eu nu înțeleg pe aceea care nu
constă decît în a te mișca, a te trudi, a face eforturi și a te
chinui ca un turbat ca să sari ori să arăți o sensibilitate pe
care n-o ai.

Acțiunea, în materie de dans, este arta de a face să
treacă prin expresivitatea firească a mișcărilor, gesturilor și
fizionomiei noastre, în sufletul spectatorului, sentimentele și
pasiunile pe care le avem. Acțiunea nu este deci altceva decît
pantomima. La dansator totul trebuie să descrie, să vorbească;
fiecare gest și atitudine, fiecare *port de bras* trebuie să aibă
o expresie diferită; adevărata pantomimă, în orice gen, imită
natura în toate nuanțele sale. Dacă se îndepărtează un mo-
ment de ea, ne obosește și ne revoltă. Dansatorii începători
să nu confunde această pantomimă nobilă, despre care vor-

besc, cu expresivitatea grosolană și trivială importată de bufonii italieni în Franța și adoptată, se pare, de gustul prost.

Eu cred, domnule, că arta gestului este închisă între limite prea strîmte ca să poată produce efecte mari. Numai simpla acțiune a brațului drept, dus înainte ca să descrie un sfert de cerc, în timp ce brațul stîng, care era în această poziție, se retrage pe același drum, ca să se întindă din nou și să formeze opoziție cu piciorul, nu este suficientă pentru a exprima pasiunea. Atîta timp cît mișcările brațelor nu vor fi mai variate, acestea nu vor avea forța de a emoționa și mișca puternic. Cei vechi erau, în această privință, maeștri; ei cunoșteau mai bine decît noi arta gestului și numai în această latură a dansului ne întreceau pe noi modernii. Recunosc bucuros superioritatea lor în ceea ce ne lipsește, dar o vom avea și noi atunci cînd dansatorii noștri se vor hotărî să renunțe la regulile care se opun frumuseții și spiritului artei lor.

Port de bras, trebuind să fie tot atît de variat ca și diferitele pasiuni pe care dansul le poate exprima, regulile stabilite îi sînt aproape inutile; dansatorul ar fi silitt să le înfrîngă și să le părăsească în fiecare moment sau, urmîndu-le întocmai, să se opună mișcărilor sufletești care nu pot fi limitate de un număr determinat de gesturi.

Pasiunile se schimbă și se multiplică la infinit; ne-ar trebui tot atîtea reguli cîte modificări apar. Unde este maestrul de dans care ar voi să compună o asemenea lucrare?

Cauza determinantă a gestului este pasiunea pe care urmează s-o redea; este o mișcare pornită din suflet care, dacă este creată de sentimentul nostru, trebuie să producă un efect prompt și să-și atingă scopul.

Fiind instruiți în principiile fundamentale ale artei dansului, să ne supunem simțămîntelor sufletului care, dacă simte intens, nu ne poate trăda și, dacă în acel moment duce brațul nostru la un gest sau altul, acesta va fi tot atît de potrivit pe cît de bine trasat. Efectul său va fi sigur. Pasiunile sînt resortul care pune în activitate mașina noastră corporală și, oricum ar fi mișcările produse, ele vor fi reale. De aci urmează să conchidem că din dansul de acțiune trebuie să dispară preceptele sterile de școală și să facem loc naturii.

Nimic nu este mai greu de folosit decît ceea ce se numește grație; numai gustul poate s-o utilizeze; a o căuta cu



orice preț și a o introduce pretutindeni este un defect. Dacă o arătăm mai rar sau o disimulăm cu o neglijență bine concepută devine mai atrăgătoare și mai plăcută. Gustul, fiind distribuitorul ei, tot el îi dă valoare și farmec, iar în lipsa lui își pierde numele și efectul ei încântător, apărînd ca o afectare searbădă care devine insuportabilă.

Nu oricine are gust, numai natura îl dăruiește, iar educația îl face mai fin și îl perfecționează. Regulile ce s-ar stabili pentru a-l dobîndi ar fi inutile. El se naște cu noi și se manifestă prin el însuși, iar dansatorul care nu-l posedă e mediocru.

Aceeași relație există la mișcările brațelor; grația este pentru acestea ceea ce este gustul pentru grație; nu poți reuși în acțiunea pantomimei dacă nu ești ajutat de natură, iar cînd ea îți dă primele lecții faci progrese rapide.

Conchidem că acțiunea dansului este prea restrînsă, că farmecul și inteligența nu se transmit deopotrivă tuturor ființelor, iar gustul și grația nu se dau.

Zadarnic am căuta să le dăruim celor ce nu sînt făcuți să le aibă; ar însemna să semănăm pe un teren pietros.

Mulți șarlatani le vînd și mai mulți naivi își închipuie că pot să le cumpere, dar ei nu dobîndesc decît un lustru fals care curînd pălește și dispare; profitul e de partea vînzătorului, iar prostia de a cumpărătorului; e Ixion care îmbrățișează norii.

Romanii aveau totuși școli în care se învăța arta dansului sau, dacă preferați, a gestului și a grației, dar oare maeștrii erau mulțumiți de elevii lor? Roscius a fost satisfăcut numai de unul dintre ei, pe care, fără îndoială, natura îl înzestrase cu însușirile necesare și totuși el mai găsea mereu ceva de corectat.

Confrații mei să fie convinși că eu înțeleg prin gesturi, mișcările expresive ale brațelor susținute de caracterele frapante și variate ale fizionomiei. Mîinile unui dansator abil trebuie să vorbească; dacă obrazul său nu este mobil, alterația imprimată de sentimente pe trăsături e vizibilă, dacă ochii nu declamă și nu dezvăluie starea inimii lui, expresia sa este falsă, jocul său mașinal, iar efectul este neplăcut și neverosimil.

Pe scenă nu te poți distinge decît dacă ești ajutat de natură; aceasta era părerea lui Roscius care, după cum ne spune Quintilian, susținea că arta pantomimei consistă în grația și

expresia simplă a afecțiunilor sufletești, însușiri pe care nu le putem supune regulilor și pe care numai natura le dăruiește.

Ca să grăbim progresele artei noastre și să-i dăm mai mult realism trebuie să sacrificăm toți pașii prea complicați; ceea ce se va pierde în privința picioarelor se va câștiga la brațe, și cu cât vor fi mai simpli pașii cu atât va fi mai ușor să-i îmbinăm cu expresivitate și grație. Bunul gust nu se potrivește niciodată cu ceea ce este dificil și complicat. Artiștii să rezerve dificultățile tehnice pentru studiu, dar să învețe să le înlăture din execuția pe scenă, fiindcă nu plac publicului și sînt puțin apreciate chiar de către acei care le cunosc valoarea. Eu consider complicațiile multiple ale muzicii și dansului drept un jargon cu totul străin acestor arte. Limbajul lor trebuie să fie mișcător și totdeauna să se adreseze inimii, fiindcă prin ele vorbește sentimentul nostru. Astfel, în general, el seduce pentru că este înțeles de toate națiunile.

Violonistul acesta este admirabil, mi se va spune; se poate, însă nu-mi face nici o plăcere, nu mă mișcă, nu-mi produce vreo impresie. „Fiindcă vorbește cu un vocabular pe care nu-l înțelegeți, îmi va răspunde amatorul, pentru că limbajul său nu este la îndemîna oricui; dar e sublim pentru oricine poate să-l priceapă și să-l simtă. Sunetele pe care le scoate sînt tot atîtea sentimente care încîntă și emoționează cînd le înțelegei vorbirea“.

Cu atât mai rău pentru acest violonist dacă nu este înțeles decît de puțini, îi voi răspunde eu. Artele sînt universale; dacă vorbesc limbajul lor caracteristic, nu au nevoie de interpret și vor impresiona cu aceeași putere și pe cunoscător și pe ignorant. Dacă, dimpotrivă, se mărginesc să atragă privirea fără să atingă inima, să stîrnească pasiunile și să tulbure sufletul, ele nu mai încîntă și nu mai plac. Glasul naturii și expresia fidelă a sentimentelor vor emoționa oricînd și inimile cele mai puțin sensibile. Plăcerea este un tribut pe care inima nu-l refuză atunci cînd este măgulită și interesată.

Dacă sosește din Italia un mare violonist, toată lumea aleargă să-l vadă însă nimeni nu-l ascultă și, totuși, toți exclamă că-i o minune. Urechile n-au fost încîntate de interpretarea sa, care n-a emoționat, dar ochii s-au distrat. A început cu îndemîinare, degetele sale au parcurs gîtul viroii cu ușurință, ajungînd pînă la căluș, și a însoțit aceste dificultăți tehnice cu contorsiuni care erau tot atîtea invitații care voiau să spună:

„Domnilor, priviți-mă fără să mă ascultați ; pasajul acesta este diabolic și nu vă va încînta urechea, deși face multă gălăgie, dar îl studiez de douăzeci de ani“. Aplauzele izbucnesc, brațele și degetele merită toate elogiile și i se dă omului mașină și fără cap ceea ce se refuză constant unui violonist francez care ar reuni o tehnică strălucită a mâinilor cu expresivitatea, spiritualitatea și grația artei sale.

Dansatorii italieni au adoptat de cîtva timp o atitudine contrară muzicanților. Neputînd să ocupe în mod plăcut privirea și nemoștenind drăgălășenia lui Fossan, fac, marcînd cu picioarele toate notele, un zgomot enorm. Astfel violoniștii de această origine sînt priviți cu admirație, iar dansatorii sînt ascultați cu plăcere. Artele frumoase însă nu-și propun acest scop ; ele trebuie să reprezinte și să imite ; ca să aibă farmec au nevoie de o simplitate elegantă. Totdeauna frumusețea se pierde sub zorzoanele modei ; fardul său e simplitatea, natura îi dăruiește podoabele, grația îi împlinește trăsăturile, iar spiritul o animă și-i dă o strălucire deosebită. Atîta timp cît bunul gust va fi sacrificat dificultăților tehnice, execuția nu va fi rațională și dansul va fi ca al unui mercenar, făcîndu-se o meserie josnică dintr-o artă plăcută ; dansul nu numai că nu va progresa, ci va degenera și se va adînci în obscuritatea în care se găsea acum aproape un secol.

Nu înseamnă că m-ați înțeles dacă ați crede că eu caut să desființez toți pașii dificili și străluciți și toate pozițiile elegante ale dansului ; eu cer mai multă varietate și expresivitate în brațe, aș dori să le văd vorbind cu mai multă energie. Ele descriu sentimentul și voluptatea, dar nu-i de ajuns ; trebuie să exprime și furia, gelozia, ciuda, nestatornicia, durerea, răzbunarea, ironia, în sfîrșit, toate pasiunile innăscute în om și, în concordanță cu ochii, fizionomia și pașii să facă să se audă strigătul naturii. Eu mai vreau ca pașii să fie plasați cu tot atîta artă și inteligență și să corespundă cu acțiunea și mișcările sufletești ale dansatorului ; eu cer ca la o expresie vie să nu se facă pași lenți, iar într-o scenă gravă să nu se execute pași iuți ; într-o mișcare de ciudă să se evite orice gest care, avînd un caracter de ușurință, și-ar găsi locul într-un moment de nestatornicie. Aș dori, în sfîrșit, să nu se mai facă pași în clipele de deznădejde și slăbiciune ; numai obrazul trebuie să exprime, ochii să vorbească, iar brațele să rămîna chiar imobile, fiindcă, în astfel de scene, dansatorul nu va excela decît

dacă nu va dansa. Toate ideile mele nu tind decît spre binele și dezvoltarea tinerilor dansatori și a unor noi maeștri de balet.

Să mediteze asupra concepțiilor mele, să-și creeze un gen nou și se vor convinge că tot ceea ce propun se poate pune în practică și va reuni elogiile tuturor.

În ce privește pozițiile toată lumea știe că sînt cinci ; se pretinde că ar fi zece, împărțite în mod destul de ciudat în bune sau în rele, în false sau adevărate. Numărul n-are nici o importanță, iar eu nu-l voi contesta, dar voi spune că e bine să cunoști aceste poziții și că este mai bine să le uiți, că este o artă pentru marele dansator să se abată de la ele în mod plăcut. De altfel, toate acele poziții în care corpul este ferm și bine pus în relief sînt excelente ; eu nu le consider rele decît atunci cînd corpul este rău grupat, se clatină și picioarele nu pot să-l susțină. Acei care sînt legați de alfabetul profesiunii lor mă vor numi inovator și fanatic, dar eu îi voi trimite la școala de pictură și sculptură și apoi îi voi întreba dacă ei condamnă poziția frumosului gladiator și aceea a lui Hercule. Le dezaprobă ? Sînt pierduți, iar eu am cîștigat, căci sînt orbi. Le aprobă ? De asemenea sînt pierduți, fiindcă le voi dovedi că pozițiile acestor două statui, capodopere ale antichității, nu sînt poziții adoptate în principiile dansului.

Cei mai mulți dintre acei care se dedică teatrului cred că nu este nevoie să ai decît picioare ca să fii dansator, memorie ca să fii actor și voce ca să fii cîntăreț. Plecînd de la un principiu atît de fals, unii nu studiază decît cum să miște picioarele, alții fac eforturi de memorie, iar ultimii cum să scoată strigăte sau sunete. După mai mulți ani de muncă penibilă se miră că sînt detestabili ; dar nu este posibil să reușești într-o artă fără să-i studiezi principiile, să-i cunoști caracterul și să-i simți efectele. Un bun inginer nu va cuceri nici întăriturile cele mai slabe ale unei cetăți dacă sînt dominate de înălțimi apte să le apere și să-l alunge ; singurul mijloc de a-și asigura izbînda este să ia cu asalt fortificațiile principale, fiindcă cele inferioare nu vor mai opune decît o slabă rezistență și se vor preda. Artele sînt ca cetățile, iar artiștii ca inginerii ; nu poate fi vorba de a învăța superficial, ci de a aprofunda arta și nu este de ajuns să cunoști dificultățile, trebuie să le combați și să le învingi. Dacă nu te ocupi decît de părțile neînsemnate

și nu cuprinzi decât suprafața lucrurilor tinjești în mediocritatea și obscuritatea cea mai rușinoasă.

Fu voi face dintr-un om oarecare, dacă este binișor alcătuit, un dansator cum există alții ; îl voi învăța să miște brațele, picioarele și să întoarcă ușor capul ; îi voi da fermitate corporală, strălucire și viteză, însă nu-i voi putea conferi căldura, talentul, grația și acea expresivitate a sentimentului care sînt sufletul adevăratei pantomime ; natura a fost totdeauna deasupra artei și numai ea poate să săvîrșească miracole.

Lipsa de cunoștințe și stupiditatea care domnește printre cei mai mulți dintre dansatori își are sursa în educația proastă pe care o primesc. Ei se dedică teatrului nu atît ca să se distingă, cît ca să scuture jugul dependenței, și mai puțin ca să învețe o profesiune grea, cît pentru plăcerile pe care cred ei că le vor întîlni în fiecare clipă.

În acest prim moment de entuziasm ei nu văd decât trandafirii artei pe care vor s-o îmbrățișeze ; ei încep să învețe cu patimă dansul, dar dorința le slăbește pe măsură ce simt dificultățile și acestea se înmulțesc. Ei nu deprind decât partea grosolană a artei ; sar mai mult sau mai puțin, se silesc să formeze mecanic nenumărați pași și, asemenea copiilor care spun multe cuvinte fără înțeles și fără șir, ei fac, fără talent, fără gust și grație, o mulțime de pași.

Acest amestec nemăsurat de pași, înlănțuiți mai mult sau mai puțin rău, această execuție dificilă de mișcări complicate creează un dans, aș spune, lipsit de grai. Mai multă simplitate, gingășie și mlădiere în mișcări ar conferi dansului ușurința de a reprezenta și exprima ; el s-ar putea împărți atunci între mecanismul pașilor și mișcările apte să redea pasiunile. Liberat de lucrurile mărunte, dansul s-ar putea deda unora mai mari. Este o constatare curentă că gîfiala produsă de un efort atît de penibil înăbușă graiul sentimentului, că *entrechat*-urile și săriturile alterează caracterul dansului frumos și că moralmente este imposibil să dai mișcărilor însuflețire, adevăr și expresivitate atunci cînd corpul este neîncetat clătinat de zguduituri violente și repetate, iar mintea nu este ocupată decât de a-l apăra de accidente și căderile care îl amenință în fiecare clipă.

Nu este deci de mirare că la actori se găsește mai multă inteligență și îndemînare în redarea sentimentului decât la dansatori. Cei mai mulți dintre primii primesc, de obicei, mai

multă educație decât ultimii. De altfel profesia lor îi supune unui gen de studii apt să le dea, o dată cu buna cuviință a societății nobile, dorința de a se instrui și a-și îmbogăți cunoștințele cu mult peste ce li se cere în teatru. Studiază literatura, cunosc pe poeți, pe istorici și mulți dintre ei au dovedit prin lucrări că îmbinau talentul de a vorbi frumos cu acela de a scrie plăcut. Dacă nu toate aceste cunoștințe sînt potrivite cu profesia lor, ele contribuie totuși la perfecționarea lor. Dintre doi actori tot atît de generos dăruiți de natură, acela care va fi mai instruit va pune, fără îndoială, mai multă inteligență și suplețe în jocul său.

Dansatorii ar trebui, ca și actorii, să năzuiască a reprezenta și a simți, fiindcă au același scop de împlinit. Dacă nu sînt viu impresionati de rolul lor, dacă nu-i prind caracterul real, nu pot să se laude că reușesc să-l redea și că vor avea succes; ei, ca și actorii, trebuie să înlănțuie publicul prin forța iluziei și să-l facă să simtă toate emoțiile prin care trec ei înșiși. Veracitatea, entuziasmul ce caracterizează pe marele actor și care este sufletul artelor frumoase, sînt imaginea scînteii electrice, un foc ce se comunică cu rapiditate și aprinde într-o clipă imaginația spectatorului, îi zguduie sufletul și îi dezlănțuie sensibilitatea.

Strigătul naturii sau mișcările veridice ale pantomimei trebuie să impresioneze în egală măsură; primul atacă inima prin auz, ultimele prin privire; împreună vor produce o impresie tot atît de puternică, numai dacă și imaginile pantomimei sînt tot atît de vii, de izbitoare, ca și acelea ale unui discurs.

Nu este posibil a provoca acest interes recitînd mașinal versuri frumoase și făcînd pași frumoși; trebuie ca sufletul, fizionomia, gestul și atitudinile să vorbească toate împreună și cu tot atîta energie și adevăr. Oare spectatorul se va pune în locul actorului, dacă acesta nu va lua pe al eroului pe care îl reprezintă? Poate actorul spera să înduioșeze și să provoace lacrimi, dacă nu plînge el însuși? Va emoționa situația sa, dacă el nu o va face emoționantă și nu va părea el însuși viu afectat?

Îmi veți răspunde, desigur, că actorii, în comparație cu dansatorii, au avantajul cuvîntului, forța și energia discursului. Dar oare dansatorii n-au gesturile, atitudinile, pașii și muzica

pe care trebuie s-o considerăm ca interpretă a mișcărilor succesive făcute de dansator ?

Pentru ca arta noastră să ajungă la gradul sublim pe care i-l doresc eu, este absolut necesar ca dansatorii să-și împartă timpul și studiile între spirit și corp, dându-le o egală atenție. Dar, din nenorocire, i se dă totul ultimului și nimic celuilalt. Rar capul conduce picioarele și, întrucât spiritul și talentul nu-și au locașul în picioare, acestea se rătăcesc adeseori, omul se eclipsează și nu mai rămîne decît o mașină rău combinată, prezentată admirației sterile a proștilor și disprețului cunoscătorilor.

Deci, domnule, să studiem ; să încetăm de a mai semăna cu acele păpuși ale căror mișcări dirijate prin niște fire grosolane nu amuză și nu iluzionează decît vulgul. Dacă sufletul conduce acțiunea mușchilor noștri, atunci, pornind de la tălpile picioarelor, întreg corpul, fizionomia și ochii se vor mișca în sensuri juste, iar efectele rezultate din această armonie inteligentă și judicioasă vor interesa deopotrivă inima și spiritul.

Sînt, etc.

Se întâmplă rar, domnule, ca să nu spun că este imposibil, să găsim oameni perfect bine făcuți, și din această cauză întâlnim atât de numeroși dansatori cu fizic neplăcut și la care, prea adesea, se observă defecte de conformație pe care toate resursele artei cu greu le-ar putea remedia. Oare printr-o fatalitate a naturii umane ne depărtăm mereu de ce ni se potrivește și ne propunem, de obicei, să îmbrățișăm o carieră în care nu putem nici să progresăm, nici să ne susținem. Această orbire și ignoranță despre propria noastră persoană produce imensa mulțime de poeți proști, de pictori mediocri, actori anoști, muzicanți zgomotoși și dansatori sau saltimbanci dezgustători ; ce să mai spun, oameni insuportabili în toate genurile. Dacă aceștia ar fi fost puși în locurile în care ar fi putut fi folositori umanității, ar fi binemeritat de la patrie ; dar, rămânând în afara situației și rangului pentru care erau destinați, talentul lor presupus real părăsindu-i, îl substituie prin invidii care mai de care mai ridicole.

Cînd te-ai destinat dansului primul examen pe care trebuie să ți-l faci, cel puțin la vîrsta cînd ești capabil să judeci, este cel al conformației tale corporale. În cazul în care defectele naturale pe care le constăți sînt de așa fel încît nu se pot remedia cu nici un mijloc, trebuie să renunți imediat la ideea de a conlucra la plăcerea altora ; dacă defectele pot fi înlăturate prin sîrguință și studiu, prin sfaturile unui maestru învățat și inteligent, nu trebuie să neglijezi nici un efort, aceasta însă numai în cazul în care corpul nu a atins ultimul grad de dezvoltare, dacă organismul n-a început încă să se lege bine,

iar defectul ce ar trebui remediat nu s-a înrădăcinat printr-o obișnuință prea lungă și prea învechită ca să mai poată fi distrus.

Din nenorocire puțini dansatori sînt capabili de autocritică ; unii, orbiți de amor propriu, își închipuie că sînt fără defecte, alții închid ochii asupra acelor pe care le-ar releva cel mai superficial examen. Dar dacă ignorează ceea ce orice om cît de cît avizat poate să le impute, munca lor nu se bazează pe nici un principiu rațional și continuu ; ei nu dansează ca oameni ci ca niște automate ; disproporția părților corpului lor împiedică permanent jocul articulațiilor și armonia care trebuie să o aibă în ansamblu ; nu mai există legătură între pași, mlădieri în mișcări, nici eleganță în atitudini și poziții contrare ; le lipsesc proporțiile în desfășurări și, în consecință, fermitatea și echilibrul. Iată la ce se reduce dansul pe scenă al celor care cred că arta lor nu consistă decît într-o mișcare oarecare a brațelor și picioarelor și disprețuiesc autoexaminarea în momentul studiilor și al exercițiilor. Fără să-i ofensăm și recunoscîndu-le ceea ce merită, putem să-i numim automate ale dansului.

Probabil că dacă maeștrii buni ar fi mai numeroși, nici elevii buni n-ar fi atît de rari. Dar maeștrii capabili nu dau lecții, iar cei care ar trebui să le ia au totdeauna dorința ne-bună să învețe ei pe alții. Ce am putea spune de neglijența și uniformitatea cu care predau ? Ei spun că adevărul e unul singur. Sînt de acord, dar nu există, oare, decît un mod de a-l demonstra și a-l transmite școlarilor pe care îi educăm ? Nu este o necesitate a-i conduce pe drumuri diferite la aceeași țintă ? Mărturisesc că pentru a ajunge acolo este nevoie de agerime intelectuală, căci fără meditație și studiu nu este posibil să aplici principiile după felul de conformație a elevilor și aptitudinile lor diferite, nu poți prinde dintr-o privire ce i se potrivește unuia iar altuia nu și să variezi lecțiile în raport cu diversitatea pe care ne-o prezintă natura sau obișnuința, adesea mai rebelă decît natura.

Deci este sarcina profesorului de a plasa pe elev în genul care i se potrivește. În acest scop este necesar să posede nu numai cunoștințele cele mai exacte despre această artă, mai trebuie să se ferească de acel deșert orgoliu de a crede că maniera sa de a lucra este singura care poate să placă, fiindcă un maestru ce se propune constant ca model de perfecțiune și

nu urmărește să facă din elevii săi decât copii al căror bun sau rău original este el nu va reuși să formeze elemente aproximativ bune decât atunci când va întâlni elevi dotați cu aceleași însușiri ca și el, cu aceeași talie, conformație și inteligență.

Printre defectele de conformație recunosc în mod obișnuit două principale : a avea picioarele în formă de X sau arcuite. Aceste două vicii fizice sînt aproape generale și nu diferă decât mai mult sau mai puțin ; de aceea vedem rari dansatori care nu le posedă.

Spunem că un om este cu picioarele în X atunci când șoldurile sînt strîmte și îndreptate înăuntru, coapsele apropiate una de alta, genunchii groși și atît de alăturați încît se lipesc unul de altul chiar cînd picioarele sînt depărtate, formînd aproape un triunghi de la genunchi pînă la călcîie ; la aceștia se mai observă un volum enorm în partea interioară a gleznelor, o ridicare mare la *cou de pied*, iar tendonul lui Ahilă este nu numai subțire și fragil, ci foarte depărtat de articulație.

Dansator arcuit este cel care are defectul contrar, vizibil de la șold pînă jos la picior, căci toate părțile acestea descriu o linie asemănătoare unui arc. În adevăr șoldurile sînt întoarse în afară, iar coapsele și genunchii deschiși în așa fel încît lumina care trebuie să străbată în mod natural între unele porțiuni ale extremităților inferioare, atunci cînd sînt unite, trece prin întreaga deschidere și pare cu mult mai mare decât ar trebui să fie. Persoanele astfel construite au laba piciorului lungă și plată, glezna exterioară proeminentă, iar tendonul lui Ahile mare și apropiat de articulație. Aceste două defecte diametral opuse dovedesc cu mai multă putere decât orice discurs că lecțiile potrivite pentru primul elev vor fi răufăcătoare pentru cel de al doilea și că studiile celor doi dansatori, atît de deosebiți prin talie și conformație, nu pot să fie aceleași. Cel ce este în X trebuie să se silească permanent să îndepărteze părțile prea apropiate. În acest scop primul mijloc util este să întoarcă coapsele în afară și să le miște în acest sens, profitînd de libertatea de rotație a femurului în cavitatea cotiloidă a oaselor șoldului. Ajutați de acest exercițiu, genunchii vor urma aceeași direcție și vor intra în locul lor. Rotula, care pare destinată să limiteze respingerea genunchiului prea înapoia articulației, va cădea perpendicular pe vîrfurile piciorului,

iar coapsa și pulpa, nemaiieșind din linie, vor descrie o dreaptă care va asigura fermitatea și stabilitatea trunchiului.

Al doilea remediu folositor este păstrarea unei flexiuni continui în articulația genunchilor și a părții extrem de încordată fără a fi în realitate. Este o chestiune de timp și de obișnuință. Când aceasta este adânc înrădăcinată este aproape imposibil de a relua poziția naturală și vicioasă fără eforturile care provoacă în această parte o amorteală și o durere insuportabile. Am cunoscut dansatori care descoperiseră mijlocul de a ascunde atât de bine acest defect încât nu s-ar fi observat dacă *entrechat droit* și timpi prea tari nu i-ar fi dat de gol. Iată explicația: contractia mușchilor în efortul săriturii întărește articulațiile și forțează fiecare organ să reintre în locul său și să revină la forma sa naturală; genunchii forțați astfel trec înăuntru și-și reiau volumul care împiedică bătaia repetată a picioarelor în *entrechats*; cu cât genunchii se apropie cu atât partea inferioară se depărtează; picioarele, neputând nici să bată nici să se încrucișeze, rămân ca și imobile, în timp ce genunchii activează rostogolindu-se neplăcut unul către celălalt, iar *entrechat*-ul, nefiind nici *coupé*, nici *battu* sau *croisé* prin partea de jos a picioarelor, nu va avea viteza și strălucirea care-i dă valoarea. După părerea mea nimic nu este atât de dificil decât a ne ascunde defectele, îndeosebi în momentele unei execuții tari când întreg organismul pus în mișcare este supus la zguduiri violente și repetate și se dedă la mișcări contrastante, la eforturi continui și variate. Dacă atunci arta învinge natura, de ce elogiul nu este demn dansatorului?

Cel ce va fi astfel construit va trebui să renunțe la *entrechats*, *cabrioles* și la orice timpi duri și complicați, cu atât mai motivat cu cât el va fi cu siguranță slab, fiindcă soldurile sale, fiind strâmte sau, ca să vorbesc limbajul anatomicilor, oasele bazinului nefiind destul de largi, dau mai puțin joc mușchilor cu care sînt legate și de care depind mișcările trunchiului. Acestea din urmă sînt cu mult mai ușor de executat când oasele bazinului sînt mai largi, fiindcă atunci mușchii ajung sau pleacă de la un punct mai depărtat de centrul de gravitate.

În orice caz acestor dansatori li se potrivește dansul nobil și *terre-à-terre*. De altfel ceea ce ei pierd ca forță pare să câștige ca precizie. Am observat că erau mlădioși, străluciți în lucrurile cele mai simple, comozi în dificultățile cerute de execuția lor, pricepuți și eleganți în tablourile lor scenice, că execu-

tau *bateria* cu o infinită grație pentru că se serveau de întinderea poantei și de tendoanele care pun în mișcare *cou de pied*. Iată calități care îi despăgubesc de forța pe care nu o au și, în materie de dans, eu aș prefera totdeauna precizia în locul forței.

Cei ce sînt arcuiți trebuie să se preocupe a apropia părțile prea depărtate ca să diminueze golul ce se întîlnește îndeosebi între genunchi ; ei nu au nevoie mai puțin decît ceilalți de exercițiile care duc coapsele în afară și le este chiar mai greu să-și mascheze defectul. De obicei sînt viguroși ; în consecință mușchii lor nu sînt atît de supli și articulațiile au un joc nu tocmai ușor. Se înțelege că dacă acest defect de conformație ar proveni din cauza osului deformat, orice încercare de a-l remedia ar fi inutilă. Am spus că dansatorii cu X trebuie să aibă oarecare flexiune a genunchilor în timpul execuției ; ceilalți, dintr-un motiv contrar, vor fi perfect întinși și vor încrucișa picioarele mai strîns ca să micșoreze spațiul, care, în mod natural, separă membrele inferioare. Ei sînt energici, vioi și strălucitori în mișcările în care este mai multă nevoie de forță decît de precizie, nervoși și ușori, ținînd seama de direcția fasciculelor lor musculare și de consistența și rezistența ligamentelor lor articulare ; sînt vii pentru că încrucișează picioarele mai mult de jos decît de sus și, din această cauză, avînd mai puțin de parcurs ca să bată timpii, îi execută cu mai multă iuteală ; sînt strălucitori fiindcă printre mișcările de încrucișare străbate lumina care este tocmai clarobscurul dansului. Dacă timpii unui *entrechat* nu sînt nici *coupés* nici *battus* și sînt, dimpotrivă, *frottés* și *roulés* unul peste altul, nu mai există luminozitate care să pună în valoare umbrele, iar picioarele strîns apropiate nu vor mai oferi decît o masă confuză și fără efect. Acești dansatori au puțină îndemînare, fiindcă se bizuie prea mult în forța lor care îi împiedică să aibă suplețe și ușurință. Dacă vigoarea îi părăsește o clipă devin stîngaci, nu cunosc arta de a-și ascunde situațiile critice prin pași simpli care, necerînd nici o forță, le dau totdeauna timpul necesar ca să treacă în alte mișcări ; ei au puțină elasticitate și *bateria* rareori o execută începînd de la poante.

Cred că adevărata cauză a acestei caracteristici constă în forma lungă și plată a labei piciorului lor. Compar această parte a membrului inferior cu o pîrghie de ordinul al doilea, aceea la care centrul de rezistență se află între punctul de spri-

jin și cel de aplicare a forței. Aici punctul fix sau de sprijin se găsește la extremitatea labei, rezistența sau greutatea corpului este pe *cou de pied*, iar forța care ridică și susține această greutate este aplicată pe călcâi, prin mijlocul tendonului lui Ahile. Dar, întrucît pîrghia este mai mare la un picior cu laba lungă și plată, greutatea corpului este mai îndepărtată de punctul de sprijin și mai apropiată de cel de forță ; deci greutatea corpului trebuie să crească, iar forța tendonului lui Ahile să scadă, în proporție egală. Fiindcă această greutate nu este într-o proporție atît de precisă la dansatorii cu picioarele arcuite, cum este la acei în X care au de obicei *cou de pied* ridicat și puternic, susțin că primii, în mod necesar, au mai puțină ușurință să se ridice pe extremitatea poantelor.

Am mai observat, domnule, că defectele ce se găsesc de la solduri pînă la laba piciorului își produc efectele de la umăr la mîna. De cele mai multe ori umărul are conformația soldurilor, cotul pe a genunchiului și mîna pe a labei piciorului. Cercetînd oricît de superficial, vă veți convinge de acest adevăr și veți constata că, în general, defectul de conformație ce provine din aranjarea defectuoasă a vreunei articulații se extinde asupra tuturor. Cunoscînd acest principiu, artistul trebuie să indice elevilor săi mișcări diferite pentru brațe. Este necesar să fie foarte atent în această privință. Brațele scurte nu au nevoie decît de mișcări proporționale cu lungimea lor, iar cele lungi nu pot să piardă din lungimea lor decît rotunjindu-le. Arta constă în a ști să folosești aceste imperfecțiuni și cunosc dansatori care prin *effacements* ale corpului ascund în mod abil lungimea brațelor lor, făcînd să se piardă în umbră o parte din ele.

Am spus că dansatorii cu X sînt slabi ; ei sînt subțiri și mlădioși ; cei arcuiți sînt viguroși, corpolenți și energici. Îndebște se crede că un om voinic și îndesat trebuie să fie greoi. Această părere este adevărată în ce privește greutatea reală a corpului, dar în privința dansului este falsă, fiindcă ușurința provine din forța mușchilor. Orice om care nu va fi decît prea puțin ajutat de ei, va cădea totdeauna greoi. Cauza e simplă : în timpul căderii părțile slabe nu pot rezista celor mai puternice, adică greutății corpului, care, în raport cu înălțimea de la care cade, dobîndește un nou grad de greutate, cedează și se îndoaie. În acest moment de slăbire și flexiune se face auzit zgomotul căderii care scade în mod considerabil și ar putea

chiar să nu se producă atunci cînd corpul se poate menține pe o linie exact perpendiculară și cînd mușchii și ligamentele au puterea să se opună forței însăși și să reziste cu vigoare izbitorii care ar putea să-l doboare.

Înainte de a încheia această scrisoare să revenim un moment la dansatorii cu X sau arcuiți și îngăduiți-mi să vă prezint două modele vii : unul este domnul Lany, celălalt domnul Vestris, amîndoi celebri și inimitabili ; ei vă vor convinge că există o artă care, corijînd natura, o face mai frumoasă. Primul are picioarele arcuite ; din acest defect el a scos o calitate care ne dezvăluie pe omul iscusit. El este încordat *en dehors*, viguros dar îndemînat, precizia este sufletul execuției sale, iar formația pașilor săi este unică atît în ce privește claritatea cît și prin varietate și strălucire. Este dansatorul cel mai savant dintre cîți cunosc și este o glorie pentru el faptul că, în ciuda naturii, e un model în genul său. Domnul Vestris are picioarele în X și artiștii nici n-ar observa dacă *entrechat droit* nu l-ar trăda cîteodată ; este cel mai bun, dacă nu singurul dansator grav existent în teatrul nostru ; el este elegant și îmbină execuția cea mai nobilă și suplă cu meritul rar de a emoționa și interesa, de a vorbi pasiunilor. Modelul său a fost celebrul Dupré, iar domnul Vestris este în prezent acela al tuturor dansatorilor în genul său.

Avantajul pe care l-au obținut din conformația lor acești dansatori este pentru ei un elogiu ; genul lor pare a fi făcut pentru talia lor și aceasta pentru genul lor. Dacă i-am citat ca exemple n-am făcut-o ca să le dezvălui conformația ci ca să laud talentul lor. A spune că și-au corijat defectele înseamnă a mărturisi că nu mai au.

Natura n-a cruțat sexul frumos de imperfecțiunile despre care v-am vorbit, însă artificii și moda ajută, din fericire, pe dansatoarele noastre. *Panier* ascunde o mulțime de defecte, dar ochiul curios al criticului nu se urcă destul de sus ca să-și dea părerea. Cele mai multe dintre ele dansează cu genunchii deschiși puțin îndoiți în afară ca și cum ar fi în mod natural arcuite. Grație acestei proaste obișnuințe și fustelor ele par mai strălucitoare decît bărbații, fiindcă, precum am spus, nebătînd decît cu partea de jos a piciorului, ele își execută timpii încrucișărilor cu mai mare viteză decît noi care, neascunzînd nimic spectatorului, sîntem obligați să-i batem încordați și să-i facem să pornească mai întîi din șoluri ; înțelegeți, desigur, că se cere mai mult timp ca să miști un întreg decît o parte.

Strălucirea rezultă din vioiciune, dar mai mult din jocul fus-
telor care, ascunzînd lungimea părților corporale, fixează aten-
ția privirilor și le impresionează mult mai mult. Tot focul din
execuția de *battements*, fiind concentrat într-un punct, pare
mai viu și mai strălucitor ; ochiul îl cuprinde în întregime, fiind
mai puțin împrăștiat și distrat în raport cu puținul spațiu pe
care îl are de parcurs.

De altfel, domnule, o fizionomie drăguță, ochi frumoși, o
talie elegantă și brațe voluptoase sînt stînci inevitabile de
care critica se sfărîmă și pe care inima și rațiunea naufragiază
adesea. Femeile drăguțe sînt ca niște bijuterii montate artistic,
nu poți să le vezi fără a dori să le stăpînești, iar dorința de a
te hucura nu te lasă să te oprești la o mulțime de defecte care
nu împiedică niciodată aplauzele sau laudele interesate.

Sînt, etc.

Ca să dansezi bine nimic nu este atât de necesar, domnule, ca întoarcerea coapsei în afară și nimic nu este atât de natural ca poziția contrară; ne naștem cu ea. Iar ca să vă conving de acest adevăr este inutil să vă citez ca exemple pe levantini, africani și toate popoarele care dansează, sau mai degrabă sar și se mișcă fără principii. Fără a merge atât de departe, să privim pe copii, să aruncăm ochii asupra țăranilor și veți vedea că toți au picioarele întoarse înăuntru. Poziția contrară este deci pur convențională, și o probă neechivocă că acest defect este imaginar reiese din faptul că dacă un pictor ar așeza modelul său cu picioarele întoarse ca ale dansatorului ar păcătui și contra naturii și contra propriei sale arte. Vedeți, așadar, domnule, că pentru a dansa elegant, a merge cu grație și a se prezenta cu noblețe trebuie neapărat să răsturnăm ordinea lucrurilor și să silim membrele să ia, printr-un studiu, îndelungat și greu, o altă poziție decât aceea pe care au primit-o la origine.

Nu putem ajunge să realizăm această schimbare, absolut necesară în arta noastră, decât începînd s-o producem din anii copilăriei cînd este timpul cel mai propice unei reușite, fiindcă atunci toate părțile corpului sînt suple și se lasă ușor îndreptate în direcția pe care le-o dăm.

Un grădinar priceput nu se va gîndi, desigur, să pună în spalier un bătrîn arbore ce crește liber; ramurile lui prea tari nu se vor mlădia și se vor rupe mai degrabă decât să se supună constrîngerii pe care vrea să i-o impună. Să ia însă

un puiet și va reuși cu ușurință să-i dea forma dorită ; ramurile sale fragede se vor îndoi și se vor așeza precum li se va impune, iar timpul, întărindu-le, va fixa sensul dirijat de mîna omenească și fiecare dintre ele se va supune pentru totdeauna formei și direcției prescrise de artă.

Iată, domnule, natura transformată, dar o dată realizată această modificare, artei nu-i mai este permis să opereze un al doilea miracol, redînd arborelui forma sa dintîi. Natura, în anume părți ale corpului, nu se supune schimbărilor decît atîta timp cît este încă slabă. Dacă timpul i-a dat putere rezistă și este de neîmblînzit.

Să conchidem de aici că părinții sînt, sau cel puțin ar trebui să fie, primii maeștri ai copiilor lor. Cîte defecte nu întîlnim la ei atunci cînd ne sînt încredințați ? E greșeala doicilor, ni se spune ; scuză ușoară care nu numai că nu justifică neglijența părinților, dar chiar îi condamnă. Presupunînd că acești copii au fost prost înfășați, este un motiv mai mult ca să stîrnească atenția mamei și a tatălui lor, fiindcă, neîndoielnic, doi sau trei ani de neglijență din partea doicii nu pot să aibă un efect mai mare decît cei opt sau nouă ani de îngrijire părintească.

Dar să revenim la poziția *en dedans*. Un dansator în această poziție este și stîngaci și neplăcut. Atitudinea contrară dă ușurință și strălucire, imprimă grație în pași, în *développé*, poziții și *attitudes*. Se reușește greu să se pună picioarele *en dehors*, pentru că adesea nu se cunosc mijloacele bune care trebuie folosite în acest scop. Cei mai mulți dintre tinerii care se dedică dansului sînt convinși că vor izbuti să se plaseze *en dehors* forțînd numai labele picioarelor. Eu știu că, prin suplețea și mobilitatea articulației sale cu gamba, această parte a corpului se lasă să fie îndreptată în afară. Dar metoda este greșită, fiindcă deplasează gleznele și nu are nici un efect asupra genunchilor și coapselor.

De altfel este imposibil să arunci genunchii în afară fără ajutorul coapselor, fiindcă ei n-au decît două mișcări : de flexiune și de extensie ; una conduce piciorul înapoi, cealaltă înainte. Dar *en dehors* nu se pot îndrepta prin ei înșiși ; totul depinde numai de coapsă, fiindcă ea comandă în mod exclusiv părților pe care le domină și care îi sînt inferioare. În consecință ea le întoarce în mișcarea sa de rotație, și în orice sens s-ar îndrepta, genunchiul, gamba și laba piciorului sînt forțate s-o urmeze.

N-am să vă vorbesc despre ¹⁶mașina numită „întoarce-sold“, prost imaginată și rău combinată, care nu numai că nu are vreo eficacitate, dar schilodește pe cei ce o folosesc, imprimând centurii un defect mult mai neplăcut decât acela pe care vor să-l remedieze.

Rățiunea și bunul simț trebuie să recurgă totdeauna la mijloacele cele mai simple și mai naturale dacă pot fi suficiente. Ca să pui pe un dansator *en dehors*, este de ajuns un exercițiu moderat dar continuu. De preferat *ronds* sau *tours de jambes en dedans* sau *en dehors* și *grands battements tendus*, pornind de la sold. Astfel se obține, pe nesimțite, mobilitate, elasticitate și suplețe, pe când cutia menționată nu cere decât mișcări ce se resimt mai mult de constrângerea la care sînt supuse decât de libertatea ce trebuie să le-o creeze.

Oare stingherind degetele unui instrumentist am putea să-i formăm un joc tehnic viu și o cadență strălucitoare? Desigur că nu! Numai folosirea liberă a mîinii și articulațiilor poate să-i producă acea viteză, strălucire și precizie, care sînt sufletul unei interpretări. Cum va reuși oare un dansator să dobîndească această perfecțiune dacă jumătate din viață și-o petrece împiedicat? Da, domnule, folosirea acestei mașini e răufăcătoare. Un defect înăscut nu se remediază prin violență ci prin trecerea timpului, prin studiu și sîrguință.

Mai sînt și persoane care încep prea tîrziu și învață dansul la o vîrstă la care ar trebui să-l părăsească. Înțelegeți că, în acest caz, nici mașinile nici munca nu mai pot avea vreun efect. Am cunoscut oameni ce se chinuiau cu atît mai dureros cu cît organismul lor, fiind maturizat, erau lipsiți de suplețea care se pierde o dată cu tinerețea. Un defect de treizecișicinci de ani este un defect învechit, nu mai este timp nici să fie remediat nici diminuat.

Cele născute din obișnuință sînt numeroase. Îi văd pe copii ocupați să-și strice sau să-și desfigureze organismul. Unii își deplasează glezna, obișnuindu-se să stea într-un picior și să se joace cu celălalt, aducîndu-l continuu într-o poziție neplăcută și forțată dar care nu-i obosește fiindcă ligamentele și mușchii lor slabi se pretează la tot felul de mișcări. Alții își strîmbă genunchii, adoptînd atitudini nenaturale. Unul, obișnuindu-se să stea într-o parte cu un umăr înainte, își deplasează un omoplat, altul, repetînd în fiecare

moment o mișcare și o poziție silită, își îndreaptă corpul într-o parte și ajunge să aibă un șold mai mare decât celălalt.

N-aș mai sfârși dacă v-aș vorbi de toate neajunsurile născute dintr-o proastă ținută. Toate defectele acestea, umilitoare pentru acei care le-au contractat, nu pot fi înlăturate decât în epoca în care s-au născut. Obişnuința apărută în copilărie se întărește, în tinerețe, se înrădăcinează la maturitate și nu mai poate fi modificată la bătrînețe.

Dansatorii ar trebui să urmeze același regim ca și atleții și să folosească precauțiunile pe care le luau aceștia când se duceau să lupte. Prevederea aceasta i-ar feri de accidente ce li se întâmplă zilnic, accidente tot atât de noi pe scenă ca și săriturile și care s-au înmulțit pe măsură ce s-a forțat natura și a fost silită la acțiuni adeseori peste puterile ei. Dacă arta noastră cere, pe lângă inteligență, energia și agilitatea corpului, câtă atenție n-ar trebui să punem ca să ne formăm un organism viguros ! Ca să fii un bun dansator este necesar să fii sobru. Caii englezești destinați curselor n-ar avea viteza și agilitatea care îi distinge și îi face să fie preferați celorlalți cai dacă ar fi mai puțin bine îngrijiți. Tot ceea ce mănîncă este cîntărit cu cea mai mare precizie, tot ce beau este scrupulos măsurat și timpul de exercițiu și de odihnă riguros fixat. Dacă această metodă dă foarte bune rezultate la animale robuste, oare o viață cumpătată și ordonată n-ar avea o bună influență asupra unor ființe prin firea lor slabe, dar destinate prin soartă și profesia lor unor exerciții violente și chinuitoare, care necesită constituția fizică cea mai puternică ?

Un dansator suferă ruperea tendonului lui Ahile și a gambei, scrîntirea labei piciorului și, într-un cuvînt, luxarea oricărei articulații, în general din trei cauze : 1) prin inegalitățile scenei, o trapă rău fixată sau din cauza unei bucăți de seu sau ceva asemănător care, aflîndu-se sub piciorul său, îi provoacă adesea căderea ; 2) printr-un exercițiu prea violent sau exagerat, care, împreună cu excese de alte genuri, slăbesc membrele. În consecință suplețea se pierde, tendoanele funcționează forțat, totul dă o stare de sfîrșeală. Rigiditatea mușchilor și această epuizare conduc pe nesimțite la accidente cele mai dureroase ; 3) prin lipsă de precizie și obiceiuri proaste, contractate în timpul exercițiilor, prin poziția defectuoasă a picioarelor, care nu revin direct pe pămînt atunci

cînd recade corpul, se succesc, se îndoaie și se prăbușesc sub greutatea pe care o primesc.

Talpa piciorului este adevărata bază care susține întreg organismul. Un sculptor ar risca să-i cadă și să i se sfărîme lucrarea dacă ar sprijini-o pe un corp rotund și mișcător. Din aceleași motive dansatorul trebuie să se servească de toate degetele picioarelor ca de tot atîtea ramuri, care, răsfrînte pe pămînt, măresc spațiul său de sprijin, întăresc și îi mențin corpul într-un echilibru just și convenabil; dacă nu are grijă să le facă să adere cu solul și nu „mușcă” oarecum podeaua ca să se prindă și să se țină ferm, vor urma o mulțime de accidente. Piciorul își va pierde forma naturală, se va rotunji și va șovăi neîncetat de pe degetul mic pe cel mare și viceversa. Clătinarea provocată de forma convexă pe care o ia în această poziție extremitatea labei piciorului împiedică stabilitatea. Gleznele oscilează, se deplasează și, vă dați seama, domnule, că în timp ce masa corporală va cădea de la o anumită înălțime și nu va găsi la bază un punct fix apt să o primească și să încheie căderea, toate articulațiile vor fi rănite de lovitură și zguduitură și clipa cînd dansatorul va încerca să caute o poziție fermă și va face eforturile cele mai violente ca să evite pericolul va fi și aceea în care se va prăbuși, fie din cauza unei entorse, fie a ruperii gambei sau a tendonului. Trecerea de la destindere la o mare tensiune și de la flexiune la o extensie violentă este cauza a numeroase accidente, care, fie zis, pot fi desigur mai puțin frecvente dacă corpul s-ar lăsa să cadă, dacă părțile slabe n-ar încerca să reziste unei greutăți pe care n-o pot susține nici învinge; contra pozițiilor rele trebuie să se ia cele mai atente precauții, fiindcă urmările lor sînt atît de nenorocite.

Căderile provocate de inegalitățile scenei sau alte cauze asemănătoare nu pot fi atribuite neîndemînării noastre, iar cele care provin din slăbiciunea și oboseala noastră după un exces de muncă sau un gen de viață ce ne duce la epuizare nu pot fi prevenite decît schimbîndu-ne purtarea și proporționînd executarea scenică cu forțele ce ne mai rămîn. Ambiția de a sări e o nebunie care nu conduce la nimic. Un bufon sosește din Italia și imediat toți vor să imite pe acest săltăreț. Cei mai slabi sînt totdeauna cei care fac și cele mai mari eforturi ca să-l egaleze, chiar să-l întreacă. Văzînd pe dansatorii noștri cum țopăie, ai spune că sînt atinși de o boală

care, ca să se vindece, are nevoie de salturi mari și dezordonate. Îmi pare că văd broasca din fabulă care crapă forțându-se să se umfle, iar dansatorii se rup de oboseală și se schilodesc, voind să imite pe italianul puternic și vioi.

Există un autor al cărui nume nu-l cunosc, care s-a înșelat grosolan scriind într-o carte, ce onorează neamul nostru și secolul acesta, că prin îndoirea și întinderea genunchilor corpul se înalță. Ceea ce susține el este complet fals, și, făcînd această mișcare, vă veți convinge că este o imposibilitate fizică să ridici astfel corpul. Executați aceste diverse mișcări, fie repede, fie încet, slab sau în forță și veți constata că picioarele nu vor părăsi pămîntul, fiindcă îndoirea sau întinderea genunchilor nu poate să ridice corpul, dacă părțile necesare reacției nu intervin în mod coordonat. Ar fi fost mai rațional să se spună că săritura depinde de resortul articulației de la *cou de pied*, de mușchii acestuia și de jocul tendonului lui Ahile, dacă toate acestea execută o *baterie*; fără îndoirea genunchilor și fără detenta lor, prin *baterie* s-ar putea ajunge la o ușoară ridicare.

Ar fi tot o eroare convingerea că un om puternic trebuie să se ridice mai mult decît unul slab și subțire. Experiența ne dovedește în fiecare zi contrariul. Vedem pe de o parte dansatori care execută cu forță pașii lor, cu vigoare și fermitate pașii bătuți și care totuși nu ajung să facă decît o elevație perpendiculară mediocră. Trebuie să o deosebim de elevația oblică sau pe o parte care este, aș putea spune, simulată și nu depinde decît de îndemînare.

Există însă bărbați slabi, cu mai puțin nerv în executarea mișcărilor, mai mult pricepuți decît puternici, mai mult îndemînatici decît viguroși și care posedă o elevație prodigioasă. Așadar, domnule, elevația corpului se datorește în primul rînd conformației labei piciorului, lungimii tendonului și elasticității sale; genunchii, șalele și brațele cooperează deodată la această acțiune; cu cît presiunea este mai puternică cu atît reacția este mai mare și, în consecință, cu atît saltul este mai înalt. Îndoirea genunchilor și extensia lor fac parte din mișcările de *cou de pied* și ale tendonului lui Ahile, care trebuie să fie considerat resortul cel mai esențial. Mușchii trunchiului se pretează la această acțiune și mențin corpul pe o linie perpendiculară, în timp ce brațele, care au cooperat imperceptibil la efortul mutual al tuturor celorlalte

părți, servesc ca aripi și contragreutate a organismului. Priviți, domnule, toate animalele care au tendonul subțire și alungit, cum sînt cerbii, căprioarele, oile, pisicile, maimuțele, etc. și veți vedea că animalele acestea au o viteză și o facilitate în a sări pe care n-o ating celelalte animale altfel construite.

În general se crede că picioarele bat timpii unui *entrechat* în timp ce corpul cade. Sînt de acord că ochiul, neavînd timp să observe, ne înșală adesea, însă judecata ne dezvăluie apoi ceea ce viteza nu-i permite ochiului să analizeze. Eroarea este provocată de iuțeala cu care corpul revine pe sol; oricum ar fi, *entrechat*-ul se execută atunci cînd corpul a ajuns la maximum de elevație; picioarele, în timpul imperceptibil pe care îl folosește corpul în căderea sa, sînt atente numai ca să primească șocul și zguduitura pe care le-o va produce greutatea lui; în această scurtă durată de timp imobilitatea lor este absolut necesară, fiindcă dacă n-ar exista un interval între *battements* și cădere, cum va cădea dansatorul și în ce poziție se vor afla picioarele sale? Admițînd că ar executa bateria în timpul coborîrii, se scurtează intervalul necesar pentru pregătirea recăderii și e indiscutabil că labelle picioarelor, întîlnind pămîntul în momentul în care gambele încă bat, nu vor fi într-o direcție proprie să primească corpul și se vor prăbuși sub greutatea lui, zdrobindu-se fără să se poată apăra de o entorsă.

Există totuși mulți dansatori care își închipuie că execută *entrechat*-ul în timpul coborîrii și, în consecință, mulți dintre ei se înșală. Eu nu spun că printr-un efort violent al soldului nu se poate da gambelor o mișcare, însă o mișcare de acest gen nu poate fi privită ca un timp de *entrechat* sau de dans. De data aceasta m-am convins prin mine însumi și numai după experiențe repetate am riscat să combat o idee care nu s-ar fi înrădăcinat, dacă cea mai mare parte dintre dansatori nu s-ar trudi să studieze decît din ochi.

M-am suit de mai multe ori pe o scîndură ale cărei extremități se sprijineau pe cîte un butoi; cînd observam că se dă scîndurii o lovitură ca să-mi fugă de sub picioare, de teamă făceam o mișcare care, ferindu-mă de cădere, mă ridica puțin deasupra scîndurii și mă determina să parcurg o linie oblică în loc de una dreaptă. Această acțiune, întrerupînd căderea, dădea picioarelor mele ușurința de a se mișca, fiindcă

mă ridicasem deasupra scîndurii, iar o elevație de o jumătate de deget în viteză este de ajuns pentru a bate un *entrechat*. Dar dacă fără să fiu prevenit mi se rupea sau mi se lua scîndura, cădeam perpendicular; corpul mi se prăbușea pe părțile inferioare, gamba erau imobile și labele picioarelor mele, fără să se miște, ținteau direct spre o poziție bună să primească și să susțină greutatea. Dacă se crede că în timpul căderii corpul are forță și că îi este posibil să repete o acțiune fără un nou efort și un nou punct de sprijin pe care picioarele să exercite o presiune mai mult sau mai puțin puternică, întreb de ce nu are aceeași putere un om care sare un șanț? De ce nu poate să-și atingă scopul pe care și l-a fixat? Din ce cauză nu poate să schimbe, fiind în aer, raportul dintre distanța și forța pe care și-o fixase ca să sară șanțul? De ce acela care a calculat cu stîngăcie și se vede gata să cadă în apă, fiindcă n-a sărit cu două degete mai departe, nu poate să repete efortul și printr-un nou impuls să-și ducă corpul dincolo de șanț? Dacă este imposibil să facă această mișcare cu atît mai greu este să execute una care trebuie să fie grațioasă, suplă și liniștită.

Orice dansator care face un *entrechat* știe de cît timp are nevoie pentru a-l executa; imaginația merge totdeauna înaintea picioarelor, și nu poate executa un *entrechat-huit* dacă intenția a fost să fie executat un *entrechat-six*. Fără această pregătire mintală s-ar produce tot atîtea căderi cîți pași s-ar face.

Susțin deci că corpul nu poate să lucreze în aer de două ori o dată ce resorturile organismului au funcționat și a fost determinat efectul lor.

Mai sînt două defecte care împiedică progresele artei noastre: unul este disproporția existentă de obicei între pași, iar al doilea, slaba fermitate a șalelor.

Disproporția între timpi apare din cauză că dansatorii imită și raționează prea puțin. Desfășurările gambelor și *temps ouverts* conveneau, desigur, domnului Dupré; talia sa elegantă și lungimea membrelor sale se asociau de minune cu *temps développés* și cu pașii îndrăzneți ai dansului său.

Însă ceea ce i se potrivea lui nu prinde pe un dansator cu talie mică; cu toate acestea toți voiau să-l imite și picioarele cele mai scurte se forțau să parcurgă același spațiu și să descrie aceleași ronduri ca și acest celebru dansator.

Din această cauză se producea lipsă de fermitate, șoldurile nu erau niciodată la locul lor, corpul oscila neîncetat, execuția era ridicolă și îmi închipuiam că văd pe Tersit imitînd pe Ahile.

Conturul și desfășurările mișcărilor largi ale dansului trebuie să fie determinate de lungimea membrelor. Fără această prevedere nu se obține ansamblu, armonie, calm și grație. Membrele, fiind neîncetat împrăstiate și mereu distanțate, vor pune corpul în poziții false și neplăcute, iar dansul, lipsit de proporțiile lui juste, se va asemana cu salturile păpușilor pe sfoară ale căror mișcări dislocate nu sînt decît caricatura grosolană a mișcărilor armonioase pe care le au dansatorii buni.

Defectul acesta, domnule, este la modă printre dansatorii de dans serios și, fiindcă acest gen predomină la Paris mai mult decît în altă parte, este foarte obișnuit să vedem un pitic dansînd figuri și pași gigantici și ridicoli în raport cu statura lui. Îndrăznesc chiar să susțin că dansatorii dotați cu o talie maiestooasă abuzează uneori de lungimea membrelor lor și de facilitatea ce au de a străbate scena și a distanța pașii. Această desfășurare exagerată a mișcărilor alterează caracterul nobil și calm pe care trebuie să-l aibă dansul frumos și lipsește execuția de mlădierea și dulceața sa.

Maniera contrară acesteia este un defect tot atît de neplăcut; pași înguști, strînși, timpi slabi și scurți, în sfîrșit o execuție prea restrînsă izbește bunul gust. În consecință, repet, talia și conformația dansatorului trebuie să determine întinderea mișcărilor sale și proporțiile pe care se cuvine să le aibă pașii și atitudinile lui ca să fie desenate corect și strălucit.

Nu poți fi dansator excelent fără să ai șale puternice, chiar dacă ai avea toate calitățile esențiale pentru a atinge perfecțiunea în această artă. Forța este, desigur, un dar al naturii, dar cînd nu este cultivată sub conducerea unui maestru abil nu mai este utilă. Vedem zilnic dansatori viguroși care n-au nici echilibru, nici fermitate și posedă o execuție de pași și mișcări dezordonate. Dimpotrivă întîlnim alții care nu sînt născuți cu această forță, dar sînt solid fixați pe șolduri, au centura sigură și șalele tari. La ei arta a înlocuit natura, fiindcă au avut norocul să întîlnească maeștri excelenți care i-au convins că, atunci cînd nu te îngrijești de

întărirea șalelor, este imposibil să te menții în linie dreaptă și perpendiculară, că desenul mișcării se prezintă de prost gust, iar oscilația și instabilitatea acestei părți a corpului împiedică susținerea echilibrului și fermitatea lui; ei i-au arătat că șalele slabe imprimă un defect neplăcut la centură, că prăbușirea corpului la părților inferioare libertatea de care au nevoie ca să se miște cu ușurință, iar corpul în această situație nu obține poziții determinate, că el trăște adesea picioarele, pierzând în fiecare clipă centrul de gravitate și că nu-și regăsește echilibrul decât după eforturi și contorsiuni care nu se pot asocia cu mișcările grațioase și armonioase ale dansului.

Iată, domnule, prezentarea precisă a modului cum execută dansatorii care n-au șalele formate sau nu se preocupă să folosească rațional ceea ce posedă. Ca să dansezi bine corpul trebuie să fie ferm și calm, imobil și de neclintit în timpul mișcării picioarelor. Dimpotrivă, dacă se lasă atras de acțiunea picioarelor face tot atâtea contorsiuni câți pași diferiți execută; atunci dansul este neliniștit, lipsit de coordonare, armonie, precizie, fermitate, verticalitate și echilibru, în sfârșit nu are grația și noblețea fără de care nu poate să placă.

Mulți dansatori își închipuie că este de ajuns să îndoi genunchii foarte jos ca să pari suplu și să poți executa mișcările legate între ele însă se înșală în mod sigur, fiindcă flexiunea exagerată imprimă dansului rigiditate; totuși poți să fii țeapăn și sacadat în toate mișcările, îndoind genunchii pînă jos, sau fără să-i îndoi. Cauza este simplă, naturală și evidentă, cînd ții seama că pașii și mișcările dansatorului sînt subordonate timpilor și mișcărilor muzicii. Plecînd de la acest principiu este indiscutabil că, îndoind genunchii mai jos decît este necesar în raport cu aria după care se dansează, măsura trenează și se pierde. Pentru a recîștiga ritmul pierdut din cauza flexiunii prea adînci extensia trebuie să fie promptă, dar această trecere bruscă de la flexiune la extensie este ceea ce dă execuției dansului un aer dur și sacadat tot atît de dezagreabil ca și cel țeapăn.

Suplețea și caracterul său lin depind, în parte, de îndoierea proporționată a genunchilor dar această mișcare nu este suficientă; mai trebuie ca ambele *cou de pieds* să fie utilizate ca niște arcuri, șalele să servească drept un fel de contragreutate organismului pentru ca resorturile gleznelor să se

lase în jos și să se ridice lin. Această armonie rară a tuturor mișcărilor a adus celebrului Dupré titlul glorios de zeu al dansului. Dansatorul acesta excelent părea mai mult un zeu decât un om; *legato*-ul, moliciunea și dulceața tuturor mișcărilor sale, corespondența intimă, vizibilă în jocul articulațiilor sale, alcătuiau un ansamblu admirabil ce rezulta din conformația sa frumoasă și proporția bine combinată a membrilor care, depinzând mai mult de natură decât de studiu, se poate dobîndi numai prin ea.

Dansatorii, chiar cei mai mediocri, cunosc un mare număr de pași (rău însăși, legați între ei anapoda și cu mult prost gust), însă rar se întâlnește la ei acea ureche precisă și talentul înăscut ce imprimă dansului o caracteristică, dînd logică și valoare pașilor și răspîndind asupra tuturor mișcărilor un farmec care le animă.

Există urechi false, insensibile la mișcările cele mai simple și mai izbitoare; altele sînt în stare să simtă măsura dar nu-i pot prinde subtilitățile și, în sfîrșit, sînt unele urechi care percep cu ușurință mișcările ariilor celor mai fine. Domnișoara Camargo și domnul Lany se bucură de acest prețios ritm și precizie ce dă dansului o vioiciune și un caracter vesel pe care nu le întîlnim la dansatorii lipsiți de o fină sensibilitate auditivă. Este, de altfel, constatat că maniera de a dansa just în timpii muzicii, contribuind și la viteză, ajută, într-o oarecare măsură, la perfecționarea urechii, vreau să spun că un dansator poate să aibă un ritm foarte bun și să nu poată să-l redea spectatorilor dacă nu posedă arta de a se servi cu ușurință de detenta musculară care face să se miște *cou de pied*-ul; stîngăcia împiedică precizia, și un pas, care ar fi fost mai surprinzător, ar fi încîntat foarte mult dacă ar fi fost executat prompt și în limita măsurii muzicale; pare însă rece, fără viață și neclar dacă toate părțile corpului lucrează în același timp. Este nevoie de mai mult timp ca să miști corpul întreg decât o singură parte; îndoirea și extensia *cou de pied*-ului este mai promptă și mai neașteptată decât a tuturor articulațiilor. Întemeiați pe acest principiu putem spune că este lipsit de precizie acela care, avînd ureche, nu știe să ia timpii cu viteză; elasticitatea *cou de pied*-ului și jocul mai mult sau mai puțin activ al mușchilor ajută sensibilitatea urechii și dă dansului valoare și strălucire. Farmecul care se naște din armonia dintre mișcările muzicii și ale

dansatorului impresionează chiar și urechea cea mai puțin sensibilă la muzică. Există țări ai căror locuitori posedă în majoritate acest dar înăscut care în Franța ar fi foarte rar dacă n-am avea printre provinciile noastre, Provence, Languedoc și Alsacia.

Palatinatul, Württemberg, Saxa, Brandebourg, Austria și Boemia dau pentru orchestrele prinților germani numeroși instrumentiști excelenți și mari compozitori. Germanii se nasc cu un gust viu pentru muzică. Purtând în ei germenul armoniei, se aud foarte des, pe străzi și în prăvăliile mese-riașilor, concerte pline de precizie. Fiecare își execută partea și numără timpii cu exactitate. Concertele acestea, executate dintr-un imbold firesc și de către oameni foarte simpli, au o unitate de ansamblu pe care muzicienii noștri francezi cu greu o realizează, în ciuda baghetei de bătut măsura și a contorsiunilor pe care le execută. Acest instrument, sau mai bine zis acest fel sever de a stăpîni cu bagheta, ne dezvăluie practica de școală și ne evocă slăbiciunea și copilăria în care se afla școala noastră acum șaiszeci de ani. Străinii, obișnuiți să asculte orchestre mult mai numeroase decît ale noastre, mult mai variate ca instrumente și cu un program infinit mai bogat în compoziții savante și dificile, nu pot să se obișnuiască cu această baghetă, sceptru al ignoranței, care a fost născocită pentru conducerea unor începători. Această jucărie a muzicii în leagăn pare inutilă muzicii adolescente. Orchestra Operei este, fără discuție, centrul de reunire al muzicienilor iscusiți; nu mai este nevoie să fie înștiințați ca altă dată că sînt doi diezi la cheie. Cred deci, domnule, că acest instrument, fără îndoială folositor în timpul cînd predomina ignoranța, nu mai este necesar într-o vreme cînd artele frumoase tind către perfecțiune. Zgomotul neplăcut și disonant pe care îl produce atunci cînd dirijorul orchestrei se entuziasmează și crapă pupitrul distrează urechea spectatorului, strică armonia, denaturează cursul ariilor și împiedică o bună impresie.

Gustul înăscut pentru muzică atrage pe cel pentru dans. Artele acestea sînt surori; accentele tandre și armonioase ale uneia provoacă mișcările plăcute și expresive ale celeilalte și prezintă ochilor și urechilor manifestările animate ale sentimentului, văzul și auzul duc la inimă imaginile interesante care le-au afectat, aceasta le comunică sufletului,

iar plăcerea ce rezultă din armonia celor două arte înlanțuie pe spectator și îl face să simtă tot ce are voluptatea mai seducător.

În toate provinciile Germaniei dansul este infinit de variat : felul de a dansa obișnuit într-un sat este aproape necunoscut în cătunul vecin. Chiar ariile destinate distracțiilor au un caracter și un ritm diferit deși toate sînt vesele. Dansul lor este seducător pentru că este cu totul natural ; mișcărilor nu exprimă decît bucuria și plăcerea, iar precizia cu care le execută dă o atracție deosebită atitudinilor, pașilor și gesturilor lor. Cînd e vorba să sară în jurul unui stejar sau a unui stîlp, o sută de persoane o fac în același timp, se ridică cu precizie și recad cu exactitate. Dacă trebuie să marcheze măsura cu o lovitură de picior, toți bat deodată, iar cînd ridică femeile în aer, toate sînt la aceeași înălțime și nu le lasă să cadă decît pe timpul slab al măsurii.

Contrapunctul, care fără discuție este piatra de încercare a urechii celei mai delicate, pentru ei este tot ce poate fi mai ușor ; de aceea dansul lor este viu și finețea auzului le dă o manieră de a se mișca, o veselie și o diversitate pe care nu le găsim în contradansurile noastre franțuzești.

Un dansator fără ureche pare un nebun care vorbește neîncetat, spunînd vorbe la întîmplare și fără sens. Cuvintele lui indică oamenilor cu judecată că e doar un nebun, un extravagant. Dansatorul fără ureche, ca și nebunul, face pași prost combinați, se pierde în timpul execuției, aleargă neîncetat după măsură și n-o ajunge niciodată. El nu simte nimic, la el totul e fals, dansul său este nelogic și inexpresiv, iar muzica, în loc să-i conducă mișcărilor și pașii și să-i determine timprii, îi dezvăluie insuficiența.

Studiul muzicii, precum am spus, poate să remedieze acest defect și să facă auzul mai sensibil și mai just.

N-am să vă dau, domnule, o lungă descriere a tuturor pașilor pe care îi posedă dansul, fiindcă această detaliere ar fi imensă. De altminteri este inutil să stărui asupra tehnicii artei mele, fiindcă aceasta a ajuns la un grad atît de înalt de perfecțiune încît ar fi ridicol a voi să dau artiștilor sfaturi. O asemenea disertație ar fi rece și v-ar displăcea. Picioarele trebuie să vorbească ochilor, nu urechilor.

Mă mulțumesc deci să vă spun că sînt nenumărate combinațiile de pași, că fiecare dansator are felul său particular

de a îmbina și varia timpii. Dansul și muzica, dansatorii și muzicienii se aseamănă; arta noastră nu e mai bogată în pași fundamentali decât muzica în note; dar și noi avem octave, note întregi și doimi, pătrimi și optimi, șaisprezecimi și treizecidoimi, timp de numărat și de ținut măsura. Amestecul acesta al unui mic număr de pași și de note prezintă o mulțime de combinații și de trăsături diferite. Gustul și talentul găsesc permanent o sursă de lucruri noi, aranjînd și răsturnînd în mii de sensuri și de feluri cele cîteva note și pași. Deci diversitatea continuă a dansului rezultă din acești pași lenți și susținuți, vii și precipitați, din acești timpuri mai mult sau mai puțin largi.

Sînt, etc.

Coregrafia,¹ despre care voiți, domnule, să vă vorbesc, este arta de a nota dansul cu ajutorul a diferite semne, după cum muzica se scrie cu ajutorul figurilor sau caracterelor denumite note, cu diferența însă că un bun muzician va citi într-o clipă două sute de măsuri pe cînd un excelent coregraf nu va descifra nici în două ore două sute de măsuri de dans. Semnele acestea de notare se nascocesc ușor, sînt învățate repede și se uită tot atît de repede. Genul de scriere specific artei noastre, pe care anticii probabil l-au ignorat, putea să fie necesar la început cînd dansul era supus unor principii. Maeștrii își trimiteau unii altora mici contradansuri și piese strălucitoare și grele ca *Menuet d'Anjou*, *Bretagne*, *la Mariée*, *Passe-pied*, fără să mai număr *Folies d'Espagne*, *Bourrée d'Achille* și *Allemande*. Se trasa drumul sau figurile acestor dansuri, iar pe acestea se indicau pași prin linii sau semne demonstrative și convenționale. Cadența sau măsura

¹ Thoinot Arbeau, canonic de Langres, este primul autor al unui tratat renumit, publicat în 1588, intitulat *Orchesographie*. El scria deasupra fiecărei note a melodiei mișcările și pașii dansurilor care i se păreau convenabili. Beauchamp a dat apoi o nouă formă coregrafiei și a perfecționat schița ingenioasă a lui Thoinot Arbeau.

El a găsit un mijloc de a scrie pașii prin semne cărora le-a dat o semnificație și o valoare diferită. Un decret al parlamentului l-a declarat inventator al acestei arte; Feuillet s-a ocupat intens de această problemă și a lăsat cîteva lucrări.

era însemnată prin mici bare puse transversal care divizau pașii și fixau timpii. Aria pe care erau compuși acești pași se nota deasupra scrierii coregrafice în așa fel încât opt măsurile de coregrafie să echivaleze cu opt măsuri de muzică; prin acest mijloc se reușea să se descifreze dansul cu condiția să nu se schimbe niciodată poziția cărții, ținând-o mereu în același sens. Iată, domnule, ce era odinioară coregrafia. Dansul era simplu, fără complicații și modul de a-l scrie se învăța ușor și deci nici a-l citi nu era greu. Astăzi însă pașii sînt complicați; ei sînt dublați și triplați, combinațiile lor sînt imense; în consecință este foarte greu să fie scriși, încă și mai dificil să fie descifrați. De altminteri această artă este încă foarte imperfectă, fiindcă nu indică exact decît acțiunea picioarelor, și dacă ne descrie mișcările brațelor ea nu notează nici pozițiile, nici conturul pe care trebuie să-l aibă, nu ne arată atitudinile corpului, nici *effacés*, nici opozițiile capului, nici situațiile sale variate, nobile și suple care îi sînt absolut necesare. Eu o consider o artă inutilă, fiindcă nu contribuie cu nimic la perfecționarea artei noastre.

Aș întreba pe acei care își fac o glorie din faptul că se folosesc de coregrafie și pe care poate îi scandalizez, la ce le-a servit această știință? Ce strălucire a dat talentului lor? Ce lumină a răspîndit asupra reputației lor? Îmi vor răspunde, dacă sînt sinceri, că această artă nu i-a ridicat deasupra a ceea ce erau dar că, în schimb, ei posedă tot ce, în ultimii cincizeci de ani, s-a creat frumos în arta dansului. „Păstrați-vă, le voi spune, această culegere prețioasă; în biroul vostru se află tot ceea ce dansatori ca Dupré, Camargo, Lany, Vestris și poate chiar Blondi au imaginat ca înlănțuire de timpuri subtili, îndrăzneți și savanți, și această colecție este, desigur, foarte frumoasă; dar eu văd cu regret că bogățiile acestea reunite nu v-au salvat de lipsa de calitate care v-ar fi scos din mediocritate. Ingrămădiți oricît v-ar plăcea aceste firave monumente de glorie ale dansatorilor noștri celebri; în ele nu văd și nimeni nu va vedea decît prima creionare sau cea dintîi gîndire a talentului lor și nu voi distinge decît frumuseți răzlețe fără ansamblu și colorit. Marile trăsături s-au șters, proporțiile și contururile admirabile nu vor mai apare înaintea ochilor mei. Eu voi vedea doar vestigii ale unei acțiuni a picioarelor care nu vor acompania nici atitudinile corpului, nici pozițiile brațelor, nici expresia capetelor;

într-un cuvînt, nu-mi oferiți decît umbra imperfectă a meritului superior și o copie rece și mută a unor originale inimitabile“.

Eu am învățat, domnule, coregrafia și am uitat-o ; dacă aș considera-o folositoare progreselor mele aș învăța-o din nou. Dansatorii cei mai buni și maeștrii de balet celebri o disprețuiesc pentru că nu li se pare că-i poate ajuta. Ar putea totuși să devină utilă într-o oarecare măsură și am să v-o dovedesc, după ce vă voi împărtăși un proiect născut din cîteva reflexii cu privire la Academia de dans a cărei înființare n-a avut probabil alt scop decît de a pregăti decadența artei noastre și a-i grăbi declinul.

Dansul și baletele ar lua, fără îndoială, un nou avînt dacă obiceiuri stabilite de teamă și gelozie n-ar închide oarecum drumul gloriei acelor care s-ar putea prezenta cu oarecare succes pe scena din capitală ca să convingă, prin noutatea genului lor, că talentul se găsește pretutindeni și că el crește și se înalță cu aceeași ușurință în provincie ca oriunde în altă parte.

Să nu credeți, domnule, că eu vreau să înjosesc pe dansatorii pe care protecția sau, dacă doriți, o stea propice i-a condus la un loc unde talentele lor reale îi destinau. Mă animă dragostea față de profesia mea, iar nu amorul propriu, și sînt convins că, fără să rănesc pe nimeni, îmi este îngăduit să doresc dansului să beneficieze de prerogativele de care se bucură teatrul. Oare actorii din provincie n-au libertatea să debuteze la Paris și să joace trei roluri diferite la alegerea lor ? „Desigur, mi se va spune, dar nu sînt totdeauna și angajați“. Eh ! ce importanță are pentru acela care a avut succes și în general a plăcut, dacă este angajat sau nu ? Orice actor care triumfă prin talentul său contra intrigii actricești și își atrage aplauzele unanime ale unui public luminat trebuie să se considere mai mult decît despăgubit de pierderea unui loc pe care nu îl mai poate regreta cînd știe că îl merită de drept.

Pictura, fără emulația care există în academia sa, n-ar fi produs, desigur, în toate genurile, atîția artiști iluștri. Acolo, domnule, meritul real poate să se arate fără nici o teamă și îl situează pe fiecare pictor la rangul ce i se cuvine. Favoritismul a fost totdeauna la Galeria Louvre mai slab decît un bun penel care o silește să tacă.

Dacă baletele sînt tablouri vii și trebuie să reunească toate farmecele picturii, pentru ce nu este îngăduit maeștrilor să expună pe scena Operei trei piese de acest gen, una cu subiect istoric, alta cu temă luată din mitologie și a treia din propria lor imaginație? Dacă acești maeștri ar reuși să aibă succes, ar fi aleși membri ai Academiei sau ar fi primiți în această societate. Este o distincție care ar duce în mod sigur la emulație (stimulent prețios al artelor), și dansul, încurajat prin această recompensă, oricît ar părea de himerică, se va plasa într-un zbor rapid alături de celelalte arte. Această Academie, devenind, de altfel, mult mai numeroasă, se va distinge poate mai mult; eforturile provincialilor vor stimula pe membrii săi. Dansatorii care ar absolvi-o ar servi drept imbold pentru membrii principali ai Academiei; viața liniștită din provincie ar ușura celor ce o locuiesc posibilitatea de a gândi și a scrie despre arta lor; ei ar trimite Academiei memorii, adesea instructive, și aceasta ar fi silită să le răspundă, iar schimbul literar care s-ar face astfel ar răspîndi asupra noastră lumină și ne-ar scoate încet, încet din toropeală și obscuritate. Tinerii care dansează mașinal și fără să cunoască principiile se vor instrui negreșit; vor învăța să cunoască dificultățile, se vor sili să le combată și vederea unor căi sigure îi va împiedica să se piardă și să se rătăcească.

S-a pretins, domnule, că Academia noastră este reședința tăcerii și mormîntul talentelor care o compun, că din ea n-a ieșit nici o scriere bună, rea sau mediocră, nici satisfăcătoare nici plictisitoare; i se reproșează că s-a îndepărtat de la menirea sa fundamentală, că nu se reunește decît rar și din întâmplare, că nu se ocupă în nici un mod de progresele artei pentru care a fost creată, nici de instruirea dansatorilor și formarea elevilor. Mijlocul pe care îl propun eu ar face, fără greș, să tacă și calomnia și bîrfeala și ar reda acestei asociații considerația și renumele pe care multe persoane i le refuză pe nedrept poate. Aș adăuga că, dacă s-ar hotărî să aibă discipoli, succesele sale ar fi mult mai sigure; cel puțin ar lua unei mulțimi de maeștri, avizi de o reputație pe care n-au meritat-o, posibilitatea de a-și atribui progresele elevilor și libertatea de a imputa defectele acestora primilor lor profesori. „Dansatorul acesta, spun ei, a primit la început îndrumări rele; dacă are defecte nu e vina mea; eu am încercat imposibilul; tot ce vedeți la el perfect este rezultatul

muncii mele". Astfel, în mod iscusit, ferindu-se de greutatea profesiei și de răspunderi față de stat, își asigură un răspuns scurt în caz de critică și un fel de credit și de reputație în caz de succes. Veți fi de acord, totuși, că perfecțiunea unei lucrări depinde de frumusețea schiței inițiale, iar un elev prezentat publicului este ca un tablou pe care un pictor îl expune la salon; toată lumea îl vede, îl admiră și îl elogiază sau toți îl critică. Închipuiți-vă ce profit ar fi dacă Academia ar sta la pîndă după elemente de valoare, formate în provincie, cu care s-ar putea mîndri fără să le fi educat. Nu e nevoie decît să se răspîndească mai întîi zvonul că elevul a fost rău instruit, că maestrul l-a pierdut cu totul, că a distruge în el acest prost dans țărănesc și a-i remedia defectele e o muncă inimaginabilă; apoi trebuie adăugat că elevul are zel, că răspunde la grija ce i se dă, muncind ziua și noaptea și, după o lună, să fie prezentat la debut. „Haideți, se spune, să-l vedem pe tînăr dansînd, e elevul cutăruia; acum o lună era detestabil“. „Da, răspunde acesta, era tot ce poate fi mai rău“. Elevul se prezintă și este aplaudat înainte de a dansa; totuși evoluează cu grație și eleganță, atitudinile sale au contur frumos, pașii bine concepuți, săriturile *en l'air* strălucitoare, în tehnica *terre à terre* este surprinzător. Ce surpriză! „Minune, se strigă. Maestrul e uluitor. Să formezi un dansator în douăzeci de lecții! Asta nu s-a mai văzut. Talentele secolului nostru sînt surprinzătoare“!

Maestrul primește cu o modestie încîntătoare aceste elogii, în timp ce elevul, înmărmurit de succes și amețit de aplauze, manifestă cea mai neagră ingratitude; uită chiar și numele aceluia căruia îi datorează totul; orice sentiment de recunoștință s-a șters pentru totdeauna din sufletul său; mărturisește, protestează cu nerușinare că mai înainte nu știa nimic, ca și cum ar fi fost în stare să se aprecieze pe el însuși, și tîmîiază pe șarlatanul prin care își închipuie că și-a cîștigat aplauzele.

Dar nu este totul; elevul acesta încîntă ori de cîte ori apare pe scenă, trezește gelozia și bănuiala maestrului său; acesta refuză să-i mai dea lecții pentru că genul lui este identic cu al său și se teme că elevul ar putea să-l întreacă, iar publicul, din această cauză, să-l uite. Ce micime de caracter! Oare cum să-l convingi că pentru un om iscusit este o glorie să formeze unul mai iscusit decît el? Înseamnă

a-ți înjosi meritele și a-ți ofili reputația dacă faci să retrăiască talentele într-un elev al tău ?

Ei, domnule, publicul ar putea să fie supărat pe domnul Jeliote dacă ar fi format pe cineva care l-ar fi egalat ? ¹ Ar fi el mai puțin Jeliote ? Nu, fără îndoială, asemenea temeri nu tulbură pe artistul cu adevărat merituos și nu sperie decât pe mediocri.

Dar să ne întoarcem la Academia de dans. Ea, cel puțin așa cred, este compusă din treisprezece membri academicieni, fiecare posedând un talent superior recunoscut. Ei sînt sau au fost dansatori excelenți. Îmi fac o onoare și o datorie să le plătesc aici tributul de elogi pe care li-l datorez. Cine a contribuit timp îndelungat la plăcerile unui public atît de luminat ca cel din Paris este și va fi totdeauna prețuit de către cel ce iubește și apreciază arta. Dar ce izvor nesecat de principii, cîte precepte pline de precizie și temeinicie, cîte memorii excelente, cîte observații instructive și cîte tratate admirabile n-ar emana și ieși din asociația pe care ei o formează dacă emulația lor ar fi îmboldită și trezită de lucrările ce li s-ar oferi !

În fiecare zi se scrie despre materii cu mult mai neînsemnate și mai puțin interesante decât dansul. Geniul este rar dar se poate ivi la oricine. De ce ne-ar fi nouă refuzat mai curînd decât altor oameni ? Nu s-ar înjosi pe ei înșiși cei care cred că geniul este inutil celor ce muncesc numai ca să atingă fericirea de a le fi lor pe plac ?

Ar fi fost de dorit, domnule, ca academicienii să fi furnizat Enciclopediei toate articolele referitoare la arta noastră. Sarcina aceasta ar fi fost mai bine îndeplinită decât de către domnul de Cahusac ; partea istorică s-ar fi convenit acestuia, iar partea tehnică ar fi trebuit, așa mi se pare, să fie încredințată maștrilor de dans ; ei ar fi lămurit pe dansatori, le-ar fi arătat facla adevărului și, ilustrînd arta, și-ar fi arătat calitățile lor. Producțiile ingenioase pe care atît de des le creează

¹ Orfeu al secolului nostru, podoabă a scenei lirice și cel mai celebru cîntăreț dintre cîți a avut Opera vreodată. El reunește farmecul vocii cu un gust și o expresivitate admirabile. El este un muzician tot atît de abil pe cît este de excelent actor, talent rar la cîntăreții noștri francezi.

dansul la Paris, dintre care ei ar fi putut să dea măcar câteva exemple, ar fi fost transmise posterității altfel decât în aceste planșe coregrafice care, după cum am spus, nu ne învață nimic sau prea puțin. Presupun că Academia ar fi asociat la munca sa doi oameni mari, pe domnul Boucher și pe domnul Cochin, că un academician coregraf ar fi fost însărcinat să traseze drumurile și să contureze pașii, că acela dintre ei, capabil să scrie cu mai multă claritate, ar fi explicat tot ceea ce planul geometric n-ar fi putut să prezinte distinct, că el și-ar fi dat seama de efectele produse de fiecare tablou în mișcare și de cele care rezultă dintr-o anumită situație sau presupun, în sfârșit, că ar fi analizat pașii și înlănțuirea lor succesivă, că ar fi vorbit despre pozițiile corpului, despre atitudini și că n-ar fi omis nimic din ceea ce poate explica și face înțeles jocul mut, expresia pantomimă și sentimentele variate ale sufletului, prin caracteristicile diferite ale fizionomiei. Atunci domnul Boucher ar fi desenat cu abilitate toate grupurile și toate situațiile cu adevărat interesante, iar domnul Cochin, cu o îndrăzneță dăltiță de gravură, ar fi multiplicat schițele domnului Boucher. Recunoașteți, domnule, că avînd concursul acestor doi oameni celebri, academicienii noștri ar fi transmis cu ușurință posterității meritele maestrilor de balet și ale dansatorilor iscusiți al căror nume abia este păstrat printre noi zece, cincisprezece ani după ei și care nu ne lasă, de îndată ce au părăsit scena, decât o amintire confuză despre talentele care ne-au silit să-i admirăm. Coregrafia ar deveni atunci interesantă. Plan geometric, plan de elevație, descripție precisă a acestor planuri, totul se va prezenta ochiului cu trăsăturile gustului și ale talentului; totul ne va informa despre atitudinile corpului, expresia capetelor, conturul brațelor, poziția picioarelor, eleganța veșmintelor, realismul costumului; într-un cuvînt o asemenea lucrare, susținută cu ereionul și dăltița acestor doi iluștri artiști, ar fi o sursă din care oricine s-ar putea documenta și eu aș considera-o ca arhivă a tot ceea ce arta noastră poate să ofere luminos, interesant și frumos.

Ce proiect ! mi-ați zice. Ce cheltuială imensă ! Ce carte voluminoasă ! Mi-ar fi ușor să vă răspund. În primul rînd eu nu propun doi mercenari ci doi artiști ce vor lucra la Academie cu acea dezinteresare care este semnul distinctiv și dovada adevăratelor talente. Eu nu le destinez decât lucruri

absolut demne de ei și de atenția lor, adică lucruri excelente, pline de căldură și de spirit, acele piese rare, absolut noi și care ne inspiră prin ele înșile. Astfel, iată cheltuieli cruțate și, desigur, planșe în număr foarte mic. Mai sensibil decât oricine la gloria unei Academii, în acest caz cu adevărat utilă, de ce nu pot, domnule, să văd realizat acest proiect? Și ce mijloc ar putea fi mai sigur pentru ea, ca să devină nemuritoare, și pentru dansatorii pe care crede că trebuie să-i facă renumiți și să zboare în eternitate, decât să împrumute aripile de la acești doi oameni mari, făcuți să graveze pentru totdeauna în templul Memoriei și numele lor și pe al acelor personaje pe care vor să le illustreze? O asemenea lucrare s-ar părea că le este rezervată și îndrăznesc să cred că academicienii noștri vor găsi la ei toate resursele dorite atunci când le vor prezenta modelele de care este plină capitala, acest centru de reunire al tuturor talentelor; eu n-am îndrăzneala și nici semeția să le indic.

Iată, domnule, ce mi se pare că trebuie să fie substituit coregrafiei din zilele noastre, acestei arte atât de complicate astăzi încât ochii și mintea se pierd în ea, fiindcă ceea ce nu erau decât cunoștințele elementare ale dansului au devenit pe nesimțite o scriere ilizibilă și de neînțeles. Chiar perfecționarea semnelor care indică pașii și mișcările n-a servit decât să le încurce și să le facă indescifrabile. Cu cât se va înfrumuseța dansul cu atât se vor multiplica semnele și această știință va deveni mai neinteligibilă. Judecați, vă rog, după articolul coregrafic inserat în *Enciclopedie* și veți considera această artă ca pe o algebră a dansatorilor; mă tem că nici planșele nu răspîndesc o lumină mai clară asupra părților obscure din această disertație despre dans.

„Recunosc, îmi veți replica probabil, că și faimosul Blondi interzicea elevilor săi acest studiu; dar mărturisiți cel puțin că scrierea coregrafică este necesară măștrilor de balet.“ Nu, domnule, este o eroare să crezi că un bun maestru de balet ar putea să-și compună lucrarea la gura sobei. Acei care lucrează astfel nu vor ajunge niciodată decât la combinații miserabile. Nu cu tocul în mână poți să faci pe figuranți să meargă. Teatrul este Parnasul măștrilor ingenioși; acolo este locul unde, fără să caute, ei întilnesc o mulțime de lucruri noi; acolo toate activitățile se unesc, totul este plin de viață și desenat cu trăsături de foc. Un tablou sau o situație îi con-

duce în mod firesc la alta, figurile se înlănțuie cu ușurință și grație, iar efectul general se resimte imediat. Căci o figură elegantă pe hîrtie nu poate fi la fel și în execuție ; o oarecare alta, care va fi făcută pentru spectatorul ce o va vedea de sus în jos, nu va fi identică pentru cel din primele loji și de la parter. Trebuie deci să lucrăm în special pentru locurile mai puțin ridicate, pentru că o anume formă sau grup ori un tablou al cărui efect este sesizabil pentru parter va fi simțit și dacă ne-am plasa în orice alt loc al sălii. Veți observa, în balet, marșuri, contramarșuri, opriri, retrageri, evoluții, grupuri sau plutoane. Dacă maestrul n-are talentul să facă să meargă această mare mașină în sensuri juste, dacă nu descurcă, la prima aruncătură de ochi, inconvenientele ce pot rezulta dintr-o astfel de operație, nu posedă arta de a folosi terenul, nu proporționează manevrele cu întinderea mai mult sau mai puțin vastă a scenei ; dacă mișcările ce vrea să le imprime sînt greșite sau imposibile, marșurile prea iuți, prea lente sau rău dirijate, dacă nu există măsură și ansamblu, ce să mai spun, dacă momentul este prost ales, atunci nu se observă decît confuzie, încurcătură și tumult ; toți se lovesc, nu este și nici nu poate să fie claritate, acord sau precizie, iar urletele și fluierăturile sînt justa răsplată pentru un lucru atît de monstruos și rău montat. Conducerea și cursul unui mare balet bine conceput cere, domnule, cunoștințe, inteligență, talent, finețe, un tact muzical sigur, prevedere atentă, o privire fără greș și toate aceste calități nu se dobîndesc descifrînd și scriind dansul după metoda coregrafică ; numai momentul determină compoziția, și abilitatea maestrului constă în a-l prinde și profita în mod fericit de el.

Există totuși preinși maeștri care-și compun baletele, după ce au mutilat pe ale altora, cu ajutorul caietului și al unor semne pe care le adoptă și formează pentru ei o coregrafie particulară ; căci modul de a desena traseul pașilor este totdeauna același și nu se deosebește decît prin culori. Dar nimic nu este mai insipid și mai tărăgănat ca o lucrare gîndită pe hîrtie, fiindcă se resimte în ea strădania și efortul. Frumos ar fi să vezi un maestru de balet de operă cu un *in-folio* în mîină, spărgîndu-și capul să monteze *Indiile galante* sau vreo operă încărcată cu dansuri. Cîte traseuri diferite nu vor trebui să fie scrise pentru un balet numeros. Imaginați-vă

apoi douăzecișipatru de traseuri, unele regulate, altele neregulate, pe care sînt însemnați toți pașii complicați ce trebuie să fie executați și veți avea, domnule, dacă voiți, o scriere foarte savantă dar încărcată de o atît de mare abundență și de un amestec atît de inform de linii, săgeți, semne și caractere încît vă va lua vederea, și toată claritatea pe care sperați s-o găsiți acolo va fi absorbită de negrul din țesătura acestui repertoriu. Să nu credeți cumva că domnul Lany, după ce a compus baletele unei opere, spre marea satisfacție a publicului, ar fi fost obligat de vreo necesitate să păstreze astfel prima concepție ca s-o repună în scenă după cinci, șase ani cu aceeași superioară măiestrie. El disprețuiește un asemenea ajutor, fiindcă le va compune din nou cu mai mult gust, va repara chiar micile greșeli de la prima montare, căci amintirea greșelilor noastre se pierde greu; nu va lua creionul decît ca să aștearnă pe hîrtie desenul geometric al formelor principale și al figurilor celor mai proeminente; va neglija, desigur, să traseze diversele traseuri care conduceau la aceste forme și care înlănțuiau figurile și nici nu-și va pierde timpul să scrie pașii sau diferitele atitudini care înfrumusețau aceste tablouri.

Da, domnule, coregrafia amortțește talentul, stinge, slăbește gustul maestrului de balet care se folosește de ea; el devine greoi și apăsător, incapabil să nască idei noi; din creator cum era sau ar fi fost ajunge un plagiator; imaginația sa amuțește, nu mai produce nimic nou și tot meritul său constă în a desfigura lucrările altora. Am văzut mai mulți maeștri de balet care, din cauza toropelii și a unui fel de letargie produsă de coregrafie asupra inteligenței, au fost obligați să întrerupă repetițiile, fiindcă, rătăcind caietul și nemaiavînd sub ochi memorialul compoziției altora, nu puteau să facă pe figuranți să se miște pe scenă. Repet și susțin că nimic nu este mai prejudiciabil decît o metodă care ne îngustează ideile sau nu ne îngăduie să avem vreuna, afară de cazul cînd, folosind-o, știi să te ferești de această primejdie. Focul sacru, gustul, talentul, cunoștințele sînt preferabile coregrafiei; acestea sugerează o mulțime de pași, de figuri, tablouri și atitudini noi și sînt izvorul nesecat al imensei varietăți care distinge pe artistul veritabil de coregraful stupid și grosolan.

Sînt, etc.

Imi cereți, domnule, să vă vorbesc despre baletele mele. Cedez cu greu stăruințelor dumneavoastră. Orice descriere ce s-ar putea face acestui gen de lucrări are, de obicei, două defecte : este mai prejos de original, atunci când acesta este acceptabil, sau mai presus, atunci când este mediocru. După un catalog de tablouri nu se poate emite o părere asupra unei galerii de pictură, nici a prețui, după o prefață sau un prospect, o scriere literară. Tot astfel este și cu baletele ; trebuie neapărat să fie văzute, și chiar de mai multe ori. Un om inteligent va alcătui programe excelente și va oferi unui pictor cele mai mari idei, dar meritul constă în distribuirea și executarea lor. Să deschidem pe Tasso, Ariosto sau alți numeroși autori de același gen și de acolo vom putea lua subiecte care, la lectură, sînt admirabile ; pe hîrtie nimic nu pare greu, ideile se înmulțesc, totul va fi ușor și cîteva cuvinte aranjate cu artă vor prezenta imaginației o mulțime de lucruri plăcute, dar care nu vor mai fi astfel de îndată ce se va încerca a li se da o formă reală. Atunci artistul va cunoaște imensitatea distanței care este între proiect și execuție.

Voi satisface totuși, domnule, curiozitatea dumnevoastră, cu convingerea că nu mă veți judeca după schița prost creionată a cîtorva balet primite de public cu aplauze și care nu m-au făcut să uit că indulgența sa a fost totdeauna mai presus de talentele mele.

Sînt departe de a pretinde că lucrările mele sînt capodopere ; elogii măgulitoare m-ar putea face să cred că au oare-

care merite, însă sînt convins că nu sînt lipsite de defecte. Oricum ar fi, și puținele merite și defectele îmi aparțin în întregime. Niciodată n-am avut sub ochi acele modele excelente care ne uimesc și ne inspiră. Dacă aș fi fost în situația să le văd poate aș fi putut să iau ceva de la ele. Aș fi studiat cel puțin arta de a potrivi și armoniza, după trăsăturile mele, divertismentele altora și m-aș fi silit să mi le apropiu sau să mă împodobesc cu ele fără să devin ridicol. Această lipsă de modele instructive a stimulat în mine o vie emulație pe care poate n-aș fi avut-o dacă aș fi avut posibilitatea să fiu un imitator rece și servil. Numai natura a fost singurul model pe care l-am avut în vedere și pe care mi-am propus să-l urmez. Dacă imaginația mea mă rătăcește cîteodată, gustul sau poate un fel de instinct mă luminează asupra greșelilor mele și mă readuce la realitate. Înlătur tot ceea ce mă încîntă la prima vedere și distrug fără regret ceea ce am creat cu multă trudă. Lucrările mele nu mă leagă decît atunci cînd mă emoționează cu adevărat. Nimic, domnule, nu mă obosește atît de mult decît compunerea de balet în anumite opere. *Passe-pied* și menuetele măucid; monotonia muzicii mă amortește și devin tot atît de sărac ca și ea, fiindcă substituie în mine sterilitatea în locul abundenței. Dimpotrivă, o muzică expresivă, armonioasă și variată ca aceea după care am lucrat¹ de cîtva timp îmi sugerează mii de idei și mii de întîmplări, mă transportă, mă înalță și mă înflăcărează și eu datorez diferitelor impresii pe care m-a făcut să le simt și mi-au pătruns în suflet, acordul, ansamblul, aspectul izbitor, noutatea, căldura și acea mulțime de caractere impresionante și unice pe care judecători imparțiali au crezut că le pot remarca în lucrările mele. Acestea sînt efectele naturale ale muzicii asupra dansului și ale acestuia asupra muzicii; cînd cei doi artiști se înțeleg, artele lor se însoțesc și își dau reciproc farmececele necesare ca să încînte și să placă.

Ar fi inutil, desigur, să vă vorbesc despre *Metamorfoze chinezești*, *Bucurii flamande*, *Mireasa de la țară*, *Sărbători la*

¹ Muzica aceasta este de domnul Granier, acompaniator al concertelor din Lyon și trebuie să-i aduc aici elogiul cuvenit, asigurîndu-l că există puțini compozitori atît de capabili să corespundă în toate genurile de balet și să impresioneze talentul oamenilor sensibili și cunoscători.

Vauxhall, Recrutele prusiene, Bal elegant și de un număr infinit și poate prea mare de balet comice, lipsite aproape de intrigă, destinate numai pentru satisfacția ochilor și al căror merit constă în noutatea formelor, în diversitatea și strălucirea figurilor. Nu mă gîndesc nici să vă întretin despre cele pe care am crezut că trebuie să le dezvolt în mare, cum sînt baletele intitulate *Moartea lui Ajax*, *Judecata lui Paris*, *Coborîrea lui Orfeu în infern*, *Renaud și Armida etc.* și nu voi vorbi nici chiar de *Fîntîna tinereții* și de *Capriciile Galateei*.¹ Convinși de bunăvoința ce-mi acordați și de interesul pe care-l puneți în tot ce mă privește, cred domnule, că descrierea lucrărilor create în total de mine, vă va fi mult mai plăcută și încep cu *Toaleta lui Venus* sau *Vicleniile amorului*, balet eroic-comic.

Scena reprezintă un salon voluptos; Venus, într-un costum extrem de sumar, foarte atrăgătoare, își face toaleta. Personajele care reprezintă Jocurile și Plăcerile îi arată, pe întrecute, tot ce poate s-o împodobească; Grațiile îi aranjează pă-

¹ Despre această Galateea vorbește și Horațiu în portretul pe care îl face unei fete frumoase căreia un îndrăgostit încearcă să-i fure o sărutare. Boileau a tradus astfel în limba noastră versurile poetului:

Ca el, îndrăgostitul, sărutul să i-l fure.

Ec moale i se opune, șăgalnic îl respinge

Baletul acesta a avut cu atît mai mult succes cu cît nu s-a bănuit că pantomima veselă poate să fie îmbinată cu genul serios. Galateea, cu capriciile sale, chinuiește continuu pe doi păstori. Cînd primește cu bucurie darurile lor, cînd le respinge cu dispreț. Capriciile ei sînt felurite nuanțate. Păstorii se prefac că adoră o altă păstoriță căreia îi oferă darurile destinate aceleia pe care o iubesc. Galateea, geloasă, smulge din mîinile rivalei darurile primite, le reține un moment apoi le aruncă. Păstorița vrea să le ridice dar Galateea, cuprinsă din nou de gelozie, i-o ia înainte și iar le aruncă. Cei doi păstori părăsesc pe Galateea, prefăcîndu-se într-un *pas de quatre*, că o disprețuiesc și că sînt foarte îndrăgostiți de cealaltă păstoriță. Capricioasa, umilită, se lasă pradă durerii, însă, ca o urmare a ușurinței și temperamentului său, ea trece subit de la acest exces de tristețe la bucuria cea mai vie și nemăsurată. Schimbările acestea bruște, emoțiile diferite, alternative continuă între dragoste și indiferență, durere și plăcere, sensibilitate și răceală, fiind exprimate într-o mulțime de tablouri care au părut deopotrivă de interesante și de un gust cu adevărat nou.



Amorul îi leagă o gheată, nimfe tinere sînt ocupate unele să-i împletească ghirlande, altele să aranjeze o cască pentru Amor; acestea au pus flori pe rochia și mantia care o vor împodobi pe Venus. Cînd își sfîrșește toaleta zeița se întoarce către fiul său, pîrînd că îl consultă. Micul zeu îi laudă frumusețea, se aruncă nebun de bucurie în brațele ei și această primă scenă prezintă tot ceea ce voluptatea, cochetăria și grația au mai seducător.

Scena a doua cuprinde numai îmbrăcarea lui Venus. Grațiile se îngrijesc de împodobirea, ei ; o parte dintre nimfe îi aranjează toaleta în timp ce celelalte aduc Grațiilor odoarele necesare ; Jocurile și Plăcerile, tot atît de zeloase să servească pe zeiță, țin, unele cutia cu ruj, altele cutia cu aluniță, buchetul, colierul, brățările, etc. Amor, într-o atitudine elegantă, apucă oglinda și se învîrtește continuu printre nimfe care, ca să se răzbune de purtarea lui ușuratică, îi smulg tolba cu săgeți și legătura de la ochi. El aleargă după ele dar este oprit de trei nimfe care îi dau casca și o oglindă ; și-o pune pe cap, se privește în oglindă, zboară în brațele mamei sale și, suspinînd, se gîndește cum să se răzbune pentru ofensa primită. El roagă insistent pe Venus să-l ajute, insuflînd nimfelor, prin tot ce voluptatea are mai atrăgător, dorința iubirii. Venus își desfășoară atunci grațiile; mișcările, atitudinile și privirile sale sînt imaginea iubirii însăși. Nimfele, viu impresionate, se silesc s-o imite și să prindă toate nuanțele folosite de ea ca să le încînte. Amorul, martor impresionat al acestui efect, profită de moment și le dă cea din urmă lovitură, făcîndu-le, într-o ultimă intrare generală, să manifeste toate pasiunile pe care el le inspiră. Tulburarea lor crește și se mărește neîncetat ; de la dragoste ele trec la gelozie, de la aceasta la furie, de la furie la descurajare și apoi la nestatornicie, simțind succesiv toate sentimentele care pot să miște sufletul ; dar zeul le readuce mereu la fericire. Mulțumit de victoria sa, Amor încearcă să se despartă de ele ; el fuge, ele îl urmăresc cu ardore dar el scapă și dispare împreună cu mama sa și cu Grațiile. Nimfele aleargă, zboară după plăcerea care fuge de ele.

Scena aceasta, domnule, citită, își pierde tot farmecul ; nu vedeți nici pe zeiță, nici pe zeu și nici suita lor. Nu distingeți nimic și, fiindu-mi imposibil să redau ceea ce fizionomia, privirile și mișcările nimfelor exprimau atît de bine, nu înțe-

legeți și eu nu pot să vă dau aici decît o idee foarte imperfectă și slabă despre acțiunea cea mai vie și variată.

Ceea ce urmează leagă intriga. Amor apare singur ; cu un gest și o privire animă natura. Locul se schimbă ; el reprezintă o pădure vastă și întunecată. Nimfele, care n-au pierdut din vedere pe zeu, intră grăbite pe scenă dar se sperie, fiindcă nu văd nici pe Venus, nici Grațiile ; obscuritatea pădurii, tăcerea ei le îngheață de frică și se dau înapoi. Amor le liniștește și le invită să-l urmeze. Nimfele se încred în el dar acesta pare că le provoacă, alergînd ușor. Ele fug după el dar, ferindu-se de mai multe ori, zeul le scapă mereu și în clipa cînd se pare că este în cea mai mare încurcătură și nimfele cred că îl prind, el dispare ca o săgeată, iar în locul său apar doisprezece fauni. Schimbarea aceasta subită și neprevăzută produce un mare efect, fiindcă nimic nu este atît de izbitor decît contrastul care rezultă dintre situația nimfelor și a faunilor. Nimfele sînt imaginea fricii și a inocenței, faunii a forței și ferocității. Atitudinile acestora sînt pline de vigoare și energie ; pozițiile celorlalte nu exprimă decît spaima pe care o inspiră pericolul. Faunii urmăresc pe nimfele care fug și le prind cîrînd ; unele dintre ele profită de neînțelegerea pe care căldura victoriei a produs-o printre ei, o iau la fugă și scapă, rămînînd șase nimfe la doisprezece fauni. Atunci ei se ceartă, nici unul nevoind să consimtă la împărțea și, furia urmînd cîrînd geloziei, se iau la luptă. Nimfele, tremurînd înspăimîntate, trec în fiecare moment din brațele unora în ale celorlalți, căci faunii sînt rînd pe rînd învingători și învinși. Într-o clipă, cînd aceștia par preocupați numai de înfrîngerea rivalilor lor, ele fug, încercînd să scape. Șase fauni se iau după ele dar nu pot să le prindă, fiindcă ei înșiși sînt reținuți de adversarii lor care îi urmăresc. Din această cauză, devin tot mai furioși. Fiecare aleargă și smulge crăci din arborii pădurii și-și dau lovituri teribile. Dar fiindcă se feresc de lovituri cu aceeași iscusință, asvîrlă aceste arme inutile pentru răzbunarea și furia lor și, aruncîndu-se impetuos unii asupra altora, se luptă cu o îndîrjire și delir de desperați ; se apucă, se doboară la pămînt, se ridică, se strîng în brațe, se înăbușă, se strivesc, se lovesc, și această luptă prezintă în fiecare moment un tablou. Șase dintre acești fauni sînt în sfîrșit victorioși. Ei calcă cu un picior pe inamicii lor doborîți la pămînt și ridică brațul ca să le dea ultima lovitură : șase nimfe conduse de Amor îi

opresc și le oferă o coroană de flori. Tovarășele lor, mișcate de rușinea și tristețea învinșilor, lasă să cadă la picioarele lor coroanele ce le destinaseră. Faunii biruiți, într-o atitudine care exprimă tot ce durerea și deznădejdea au mai îngrozitor, stau nemișcați, cu capul aplecat și ochii ficși în pământ. Venus și Grațiile, impresionate de durerea lor, cer lui Amor să-i ajute. Zeul se învîrtește în jurul învinșilor și un suflu ușor îi reanimă și îi recheamă la viață. Sînt văzuți cum ridică pe nesimțite brațele moleșite și invocă pe fiul lui Venus care, prin atitudinile și privirile sale, le dă, cum am spune, o nouă existență. Abia încep să se bucure de ea cînd văd pe inamicii lor cum se dezmiardă fericiți cu nimfele. O nouă ciudă îi cuprinde, ochii lor scapără scînteii, își atacă adversarii și îi înving. Prea puțin mulțumiți de această victorie, fiindcă nu cîștigă trofee, ei le smulg și le iau coroanele de flori cu care se făleau; dar, printr-o vrajă a lui Amor, coroanele se desfac în două. Această împrejurare restabilește printre ei pacea și liniștea, căci noii învinși își primesc și ei prețul victoriei. Nimfele întind mîna celor ce au fost biruiți, iar Amor îi unește în sfîrșit cu nimfele. Aici începe baletul simetric și frumusețea mecanică a acestei arte se desfășoară pe o mare *chaconne* în care Amor, Venus, Grațiile, Jocurile și Plăcerile dansează părțile principale; aș fi putut să mă tem aici de o încetinire a acțiunii dar am prins momentul cînd Venus, înlănțuind pe Amor cu flori, îl duce legat cu o ghirlandă ca să-l împiedice să se ia după o Grație care îl atrage, și în timpul acestui pas plin de expresie, Plăcerile și Jocurile duc pe nimfe în pădure. Faunii le urmează în grabă și, ca să salvez bunăcuviința și să nu fac prea sugestive semnele pe care Amor o determină pe mama sa să le facă în legătură cu această dispariție, eu reintroduc în scenă, după o clipă, aceleași nimfe, și aceiași fauni. Expresia acestora, înfățișarea satisfăcută a celorlalte prezintă în culori acceptabile, într-un pasaj subliniat de *chaconne*, tabloul voluptății nuanțat de sentiment și decență.

Baletul acesta, domnule, are o acțiune caldă și constant generală. A făcut, și pot să mă laud cu aceasta, o senzație pe care dansul n-o mai produsese pînă atunci. Acest succes m-a determinat să părăsesc genul de care mă ocupasem pînă atunci, mărturisesc mai puțin din gust și cunoștințele ce aveam și

mai mult din obișnuință. Din acest moment m-am dedicat dansului expresiv și de acțiune ; m-am hotărât să compun într-o manieră mai dezvoltată și mai puțin meșteșugită. Mi-am dat seama că mă înșelasem în mod grosolan închipuindu-mi că dansul nu era făcut decât pentru ochi și că acest organ era bariera unde se oprea puterea și întinderea sa. Convins că poate să meargă mai departe și că are drepturi de necontestat asupra sufletului, mă voi forța de-acum încolo să-l fac să beneficieze de toate avantajele sale.

Faunii erau îmbrăcați fără *tonnelets*, iar nimfele, Venus și Grațiile, fără *paniers*. Înlăturasem măștile care ar fi împiedicat expresivitatea ; metoda domnului Garrick mi-a fost de un mare ajutor ; se citeau în ochii și pe fizionomia faunilor mei toate pasiunile care îi agitau. Un șiret și un fel de ghetă imitând scoarța arborilor mi s-au părut preferabile pantofilor de dans ; am înlocuit culoarea albă a ciorapilor și mănușilor cu una potrivită cu a pielii acestor locuitori ai pădurilor ; o parte a corpului lor era acoperită cu o simplă draperie ca pielea de tigru ; restul corpului părea gol, iar costumul, ca să nu aibă o înfățișare prea aspră și să nu contrasteze prea tare cu veșmintele elegante ale nimfelor, am pus să se prindă pe marginea draperiei o ghirlandă de frunze și flori.

Concepusem pauze în partitura muzicală și acestea aveau un efect foarte plăcut ; urechea spectatorului, nemaifiind lovită de vibrația sonoră, toată atenția se concentra în ochi, care puteau astfel să îmbrățișeze toate detaliile tablourilor, poziția și linia grupurilor, expresia capetelor și diferitele părți ale ansamblului. Nimic nu scăpa privirilor sale. Această suspensie a muzicii și mișcările corpului răspîndesc o lumină calmă și frumoasă ; ea face să iasă în relief, cu mai multă căldură, ceea ce urmează ; acestea sînt umbre care, folosite cu artă și distribuite cu gust, dau un preț nou și o reală valoare tuturor părților compoziției. Talentul însă constă în a le folosi cu economie. Ele vor deveni tot atît de fatale dansului pe cît sînt picturii cîteodată cînd se abuzează de ele.

Să trecem la *Distracțiile* sau *Geloziiile Seraiului*. Baletul acesta și cele despre care v-am vorbit mai sus și-au împărțit gustul publicului. Ele sînt totuși într-un gen cu totul opus și nu pot fi comparate.

Scena reprezintă una din părțile Seraiului ; un peristil cu cascade și fântâni arteziene formează avanscena. În fundul scenei se află o colonadă circulară de carpeni ; intervalele ei sînt încoronate cu ghirlande de flori și îmbogățite cu grupuri și fântâni arteziene. Piesa cea mai din fund care încheie decorul reprezintă o cascadă cu mai multe pînze de apă ce se pierd într-un bazin, avînd ca fond un peisaj îndepărtat. Femeile Seraiului șed pe sofale bogat împodobite și pe perne pătrate, lucrînd la diferite obiecte folosite de turci.

Eunuci albi și eunuci negri, superb îmbrăcați, apar și servesc sultanelor șerbet și cafea ; alții se grăbesc să le ofere flori, fructe și parfumuri. Una dintre ele, mai ocupată cu ea însăși decît celelalte, refuză totul și cere o oglindă ; un sclav i-o dă. Ea se oglindește și se cercetează cu plăcere, își potrivește gesturile, atitudinile și mersul. Tovarășele sale, geloase pe frumusețea ei, caută să-i imite toate mișcările și din aceasta se nasc mai multe intervenții de dans, atît generale cît și individuale, care nu înfățișează decît voluptatea și dorința arzătoare pe care o au toate de a place stăpînului lor.

Muzica tandră și murmurul fermecat al apelor sînt înlocuite cu o arie marțială, bine accentuată, pe care o dansează mușii, eunucii albi și negri, anunțînd venirea sultanului.

El intră grăbit urmat de agă, de o mulțime de ieniceri, de mai mulți bostangii și de patru pitici. În acest moment eunucii și mușii cad în genunchi, toate femeile se închină, iar piticii îi oferă în coșuri flori și fructe. El ia un buchet și printr-un gest ordonă tuturor sclavilor să dispară.

Sultanul, în mijlocul nevestelor sale, pare nedecis pe care s-o aleagă ; el se plimbă printre ele cu acea înfățișare nehotărîtă pe care o inspiră mulțimea lucrurilor dorite. Toate femeile acestea se silesc să captiveze inima sa dar numai Zaira și Zaide par să-i cîștige preferința. El oferă Zaidei buchetul de flori, dar în clipa cînd ea îl acceptă, o privire a Zairei îl oprește ; o privește din nou, își plimbă ochii la ele, revine apoi la Zaide însă un surîs fermecător al Zairei îl hotărăște definitiv și dă acesteia buchetul. Ea îl primește nebună de bucurie. Sultanele celelalte își manifestă prin atitudini ciuda și gelozia. Zaira se bucură cu răutate de rușinea tovarășelor sale

și de deznădejea rivalei. Sultanul, văzînd impresia pe care a făcut-o alegerea sa asupra femeilor din Serai și voind să mărească biruința Zairei, ordonă Fatimei, Zimei și Zaidei să lege sultanei favorite buchetul cu care a împodobit-o. Ele se supun cu regret și, în ciuda grabei cu care par că se supun ordinelor sultanului, lasă să le scape gesturi de necaz și disperare pe care le înăbușă cînd întîlnesc ochii stăpînului. Sultanul dansează cu Zaira un *pas de deux* voluptos și apoi se retrag împreună.

Zaide, căreia sultanul se prefăcuse că-i oferă buchetul, rușinată și indurerată, se dedă într-un *entrée solo* furiei și ciudei celei mai îngrozitoare.   și scoate pumnalul și vrea să se omoare dar tovarășele ei   i opresc brațul și se grăbesc s-o facă să renun  te la acest g  nd barbar. Zaide este aproape să se liniștească însă apariția Zairei, m  ndr   și trufașă, face ca furia s-o cuprindă din nou și se azv  rle asupra rivalei sale ca să-i dea lovitura pe care   i-o destinase ei. Zaira se ferește cu   ndem  nare, apucă pumnalul și ridică brațul ca s-o lovească pe Zaide. Femeile din Serai intervin între ele însă Zaide, dezarmată, profită de momentul în care dușmanca sa are brațul oprit și apucă pumnalul de la centura Zairei ca să-l folosească împotriva ei dar sultanele, atente, înlătură lovitura.   n aceeași clipă eunucii, atrași de gălăgie, intră în Serai, văd lupta   nceput   și, tem  ndu-se că n-ar putea s-o potolească, ies grăbiți să anun  te pe sultan. La rîndul lor sultanele despart pe cele două rivale care fac sfortări de necrezut ca să scape din mâna lor. Reușesc și se reped iar una la alta. Femeile din Serai,   nfricoșate, se aruncă între ele ca să le împiedice să se lovească.   n acest moment intră sultanul speriat; schimbarea care se produce este o lovitură de teatru izbitor. Bucuria și tandrețea înlocuiesc pe loc durerea și furia. Zaira nu numai că nu se pl  nge dar, printr-o generozitate obișnuită la sufletele nobile, ia o înfățișare senină care liniștește pe sultan și   i potolește teama că ar putea să piardă pe iubita sa. Pacea restabilită aduce bucurie în Serai și sultanul dă voie eunucilor să dea o serbare Zairei. Toată lumea dansează. Într-un *pas de deux* Zaira și Zaide se împacă, iar sultanul dansează cu ele un *pas de trois*   n care își arată tot timpul preferința pentru Zaira.

Serbarea se încheie cu un contradans nobil. Ultima figură este un grup, așezat pe un tron ridicat pe trepte, compus din femeile Seraiului și sultan alături de care șed Zaira și Zaide.

Deasupra grupului se află un mare baldachin ale cărui perdele sînt ținute de sclavi. Pe cele două părți ale scenei se află un grup de bostangii, eunuci albi și negri, muți, ieniceri și pitici, prosternați la picioarele tronului pe care se află sultanul.

Iată, domnule, o slabă descriere a unei înlănțuiri de scene toate interesante. Momentul în care sultanul s-a hotărît, acela în care ia pe sultana favorită, bătaia dintre femei, grupul format de ele la sosirea sultanului, schimbarea aceasta subită, opoziția de sentimente și amorul propriu al femeilor, exprimat diferit de fiecare dintre ele, sînt tot atîtea contraste pe care nu pot să vă fac să le sesizați. Sînt tot atît de neputincios și în ce privește scenele simultane pe care le-am pus în acest balet. Pantomima este o săgeată pe care o azvîrle marile pasiuni, este o mulțime de fulgere care se succed cu iuțeală; tablourile produse sînt de foc și nu durează decît un moment, făcînd imediat loc altora. Într-un balet bine conceput trebuie să existe puține dialoguri și momente de liniște, iar inima să fie tot timpul agitată. Cum să reprezînți expresia vie a sentimentului și acțiunea animată a pantomimei? Sufletul trebuie să contureze, fizionomia să coloreze, și, în sfîrșit, ochii să termine cu trăsături mari toate tablourile.

Acțiunea baletelor despre care v-am vorbit este mai scurtă la reprezentare decît la lectură. Semnele exterioare care exprimă un sentiment devin reci și tărăgănate dacă nu sînt imediat urmate de alte semne, de noi pasiuni succesive. Mai este necesar ca acțiunea să fie împărțită între mai multe personaje; aceeași schimbare, aceleași eforturi, aceleași mișcări, o agitație permanentă, vor obosi pe actor și pe spectator. Trebuie deci să se evite lungimile pentru ca expresivitatea să-și păstreze forța pe care trebuie s-o aibă, gesturile energia lor, fizionomia tonul său, ochii elocvența lor, atitudinile și pozițiile grația și veracitatea.

Baletul *Distracțiile* sau *Geloziiile Seraiului*, vor spune, poate, criticii versați în citirea de romane, păcătuiește contra

obiceiurilor și moravurilor levantine ; ei vor găsi că e ridicol să introduci ieniceri și bostangii în acea parte a Seraiului destinată femeilor sultanului și vor mai obiecta că la Constantinopol nu există pitici și că sultanul nu-i iubește.

Sînt de acord că observațiile lor sînt juste, că ei posedă cunoștințe întinse, însă le voi răspunde că, dacă ideile mele au contrariat adevărul, n-au rănit cel puțin verosimilul ; în consecință am dreptate să recurg la licențe pe care și le permit autorii cei mai distinși în lucrări cu mult mai interesante și mai prețioase decît baletele.

Urmărind să reprezinte exact caracterul, moravurile și obiceiurile anumitor națiuni, tablourile ar fi adesea sărace și monotone ; de aceea mi se pare injust să fie condamnat un pictor pentru licențele ingenioase pe care și le-a permis dacă acestea contribuie la perfecțiunea, varietatea și eleganța tablourilor sale.

Atunci cînd sînt bine conturate caracterele și cel al națiunii reprezentate nu e falsificat, cînd natura nu se pierde sub înfrumusețări care îi sînt străine și o degradează, dacă exprimarea sentimentului este fidelă și coloritul real, iar clar-obscurul este folosit cu artă, dacă pozițiile sînt nobile, grupurile ingenioase, ansamblurile frumoase și desenul este corect, atunci tablourile sînt excelente și merită cele mai mari elogii.

Cred, domnule, că o serbare turcească sau chinezească nu ar fi plăcută națiunii noastre dacă ne-ar lipsi arta de a o înfrumuseța și sînt convins că maniera de a dansa a acestor popoare nu ne-ar putea încînta. Obiceiurile și costumele acestea, dacă ar fi redată exact, și imitația totală ar da un spectacol foarte plat și nedemn de un public care nu aplaudă decît atunci cînd artiștii au arta de a asocia delicatețea și talentul în diferitele lucrări pe care le prezintă.

Dacă acei ce m-au criticat pentru pretinsa licență de a fi introdus bostangii și ieniceri în serai ar fi fost de față la reprezentarea, distribuția și dezvoltarea baletului meu, ar fi văzut că aceste personaje, care i-au nemulțumit de la o depărtare de o sută de leghe, nu intrau în partea destinată femeilor, că ei nu apăreau decît în grădină și eu nu-i intro-

dușesem în această scenă decît ca să alcătuiască un cortegiu și să facă sosirea sultanului mai impunătoare și mai maiestuoasă.

De altfel, domnule, critica făcută numai asupra unui program cade de la sine, fiindcă nu se sprijină pe nimic. Un pictor este judecat după tablourile sale și nu după stilul său ; tot așa trebuie să fie judecat și un maestru de balet, după grupurile, loviturile de teatru, figurile ingenioase, formele impresionante și ansamblul realizat în lucrarea sa. A judeca producțiile noastre fără a le vedea înseamnă a crede că poți să te pronunți asupra unui obiect fără să-l privești la lumină.

Sînt, etc.

U L T I M A S C R I S O A R E

Încă două baletе, domnule, și scopul meu va fi îndeplinit căci e timpul să închei. Am vorbit destul despre toate dificultățile artei noastre ca să vă conving că nu este ușoară decît pentru cei care nu-i cunosc decît părțile superficiale și își închipuie că a te ridica de la pămînt cu un deget mai sus decît ceilalți sau a avea ideea de a combina desene de moriști ori cercuri trebuie să-ți atragă toate elogiile. În orice gen artistic cu cît aprofundezi mai mult cu atît se înmulțesc piedicile și cu atît ținta la care te străduiești să ajungi pare că se depărtează. De aceea, domnule, munca îndîrjită nu aduce celor mai mari artiști decît o lumină adesea nedorită care le descoperă insuficiența lor, în timp ce ignorantul, mulțumit de el însuși în mijlocul celui mai dens întuneric, crede că nu există absolut nimic dincolo de ceea ce se laudă că știe.

Baletul despre care vă voi vorbi e intitulat *Amorul corsar sau Îmbarcarea pentru Citera*. Acțiunea se petrece pe țărmul mării, în insula Misoghinia pe care o înfrumusețează cîțiva arbori necunoscuți în climatul nostru; într-o parte a scenei se zărește un altar vechi ridicat de locuitori unei divinități adorate în insulă; o statuie deasupra altarului reprezintă un om care înfige un pumnal în pieptul unei femei. Locuitorii insulei sînt cruzi și barbari; ei au obiceiul de a sacrifica divinității lor toate femeile pe care nenorocirea le aruncă pe acest țărm. Bărbații salvați din valuri sînt obligați să adopte același obicei. Subiectul primei scene este primirea în comunitate a unui străin scăpat dintr-un naufragiu, condus acum

la un altar de care se sprijină doi mari preoți. O parte din locuitori se află în jurul altarului ; ei țin în mâini bâte pe care le agită, în timp ce alți insulari celebrează printr-un dans misterios sosirea noului prozelit. Acesta e silit să promită solemn că va omorî cu arma ce i se va da pe prima femeie pe care un destin crud o va aduce pe insulă. Abia începe să depună îngrozitorul jurământ de care se înfioară el însuși, cu toate că în fundul inimii sale se angajează să nu asculte de noua divinitate al cărui cult îl adoptă, când ceremonia este întreruptă de strigăte asurzitoare scoase la apariția unei șalupe bătută de o furtună înspăimântătoare. Un dans viu, expresie a unei bucurii barbare, născută din speranța de a avea o nouă victimă, însoțește strigătele. În șalupă se văd o femeie și un bărbat care ridică mâinile către cer și imploră ajutor. Dorval (acesta e numele străinului), la apropierea șalupei, recunoaște pe sora și pe prietenul lui. El privește atent și în inima sa pătrund bucuria și teama, dar când, în sfârșit, vede că sînt în afară de orice pericol, se dedă unei excesive și inexprimabile veselii. Însă, amintirea locului îngrozitor în care se află îl aruncă în cea mai adîncă disperare și durere. Graba pe care o pusese mai întîi de a primi noua credință convinsese pe misoghinieni ; ei au crezut că este un zelos adept al obiceiurilor lor. În acest timp Clairville și Constance (acestea sînt numele celor doi îndrăgostiți) ajung la țărm ; moartea li se citește pe obraz, ochii abia li se deschid, iar părul zbîrlit exprimă spaima. Pe fețele lor îngălbenite se vede groaza morții prin care au trecut de mii de ori și de care încă se tem. Dar ce surprinși sînt cînd se simt strîns îmbrățișați și recunosc pe Dorval. Ei se aruncă de gîtul lui și abia își cred ochilor. Toți trei exprimă bucuria lor excesivă în formele cele mai emoționante ; lacrimile le inundă fața și ne dezvăluie sentimentele lor. Dar situația se schimbă ; un sălbatic întinde lui Dorval un pumnal, poruncindu-i să străpungă pieptul lui Constance. Dorval, revoltat de barbaria unui asemenea ordin, apucă arma și vrea să lovească pe misoghinian însă Constance se smulge din brațele iubitului său și oprește lovitura. Sălbaticul se folosește de acest moment, dezarmîndu-l pe Dorval și încercînd să străpungă în piept pe aceea care i-a salvat viața. Clairville apucă brațul perfidului și îi ia pumnalul. Dorval și Clairville, revoltați de ferocitatea și neumanitatea locuitorilor acestei insule, trec de partea lui Constance ; ei o

țin strâns în brațele lor, făcând cu corpurile un zid pe care îl opun barbariei inamicilor lor ; ochii le sînt scînteietori de mînie, pîrînd că sfidează pe misoghinieni. Aceștia, furioși că întîmpină rezistență, ordonă sălbaticilor înarmați cu măciuci să smulgă victima din brațele acestor doi străini și s-o tîrască la altar. Dorval și Clairville, încurajați de primejdie, dezarmează pe doi sălbatici și încep să se lupte cu furie și îndrăzneală, revenind mereu lîngă Constance pe care n-o pierd nici un moment din vedere.

Aceasta, tremurînd îndurerată, temîndu-se că ar putea să piardă două ființe tot atît de dragi, e cuprinsă de disperare. Sacrificatorii, ajutați de mai mulți sălbatici, se aruncă asupra ei și o tîrăsc la altar ; în acest moment ea face apel la tot curajul său, luptă contra lor, apucă pumnalul unuia dintre sacrificatori și îl lovește. Liberată o clipă ea se aruncă în brațele iubitului și fratelui său, dar e smulsă cu multă cruzime, scapă iar și revine la ei, însă, neputînd să reziste numeroșilor sălbatici, Dorval și Clairville, aproape muribunzi și doborîți, sînt legați ; Constance este dusă la picioarele altarului, tron al barbariei. Brațul se ridică, lovitura este gata să cadă, cînd zeul protector al celor ce se iubesc oprește brațul sacrificatorului printr-o vrajă pe care o răspîndește pe insulă, immobilizînd pe toți locuitorii ei. Trecerea de la o agitație mare la nemișcare produce un efect uimitor ; Constance leșinată la picioarele sacrificatorului, Dorval și Clairville abia mai respirînd sînt răsturnați în brațele cîtorva sălbatici.¹

Ziua devine mai frumoasă, valurile agitate se potolesc, liniștea urmează furtunii, mai mulți tritoni și naiade se zben-

¹ Scena aceasta, revenind la sosirea lui Constance și Clairville, oferă un efect mișcător de recunoaștere ; lovitura de teatru ce îi urmează este interesantă, iar lupta care încheie această vie acțiune prezintă trei tablouri deodată ; prietenia, tandrețea și iubirea pe care barbaria caută să le despartă, să rupă legăturile dintre ele țesute de sentimente ; dar natura și Constance se silesc să le strîngă și mai mult. Luptătorii nu sînt împinși de un interes personal ; Constance nu se teme pentru viața sa ci pentru a iubitului și fratelui său, iar aceștia nu se îngrijesc de ei ci de Constance. Ei primesc lovituri ca să înlătore pe acelea îndreptate contra femeii pe care o iubesc. Scena aceasta, lungă dacă e citită, este plină de mișcare atunci cînd este reprezentată, căci

guie în apă și o corabie împodobită apare pe mare,¹ acostează, și Amor comandă să se arunce ancora. El coboară pe țărm; nimfele, Jocurile și Plăcerile îl urmează și, așteptându-i ordinele, această trupă ușoară se așază în ordine de bătaie. Misoghinienii își revin din extazul și imobilitatea la care îi adusese zeul. Cu o privire acesta o trezește pe Constance; Dorval și Clairville, convinși că liberatorul lor este un zeu, se închină la picioarele lui. Sălbaticii, mînioși de a vedea cultul lor profanat, își ridică măciucile ca să masacreze pe adoratori și suita copilului Citerei; ei își manifestă furia chiar și contra lui, dar ce pot muritorii cînd poruncește Amor? O singură privire a sa oprește toate brațele înarmate ale misoghinienilor. El dă ordin să se dărîme altarul și să sfărîme ticăloasa lor divinitate; Jocurile și Plăcerile execută ordinul, altarul se clatină sub loviturile lor, statuia se prăbușește și se sparge în bucăți. Pe locul celui distrus se ridică un nou altar de marmoră albă împodobită cu ghirlande de trandafiri, iasomie și mirt; coloane ies din pămînt ca să-i mărească eleganța și un baldachin împodobit artistic coboară din cer purtat de un grup de amorași; extremitățile lui sînt ținute de zefiri care le sprijină pe cele patru coloane ale altarului. Vechii arbori ai insulei dispar, lăsînd locul mirtului, portocalilor, boschetelor de trandafiri și de iasomie.

Misoghinienii, văzînd divinitatea distrusă și cultul lor profanat, sînt cuprinși de furie dar Amor nu le îngăduie să-și manifeste mînia decît din cînd în cînd, oprindu-i ori de cîte ori sînt gata să lovească spre a se răzbuna. Momentele de vrajă care îi țin nemișcați prezintă o mulțime de grupuri

știți că trebuie un timp mai scurt ca să exprimi prin gesturi un sentiment decît să-l descrii vorbind. Dacă momentul este bine ales acțiunea pantomimă este mai caldă, mai animată și mai interesantă decît aceea care rezultă dintr-o scenă dialogată. Cred, domnule, că ceea ce v-am arătat într-o perspectivă îndepărtată are un caracter la care umanitatea nu poate să rămînă insensibilă și că poate să stoarcă lacrimi și să emoționeze pe toți cei care au o inimă sensibilă și delicată.

¹ O comandă Amor în chip de corsar. Jocurile și Plăcerile sînt folosite la diferite manevre; o trupă de nimfe, costumate în amazoane, sînt soldații care servesc pe bord. Totul este elegant și amintește de prezența caracteristică a copilului Citerei.

diferite între ele prin poziții, distribuție și compoziție dar care exprimă totuși tot ceea ce furia conține mai înspăimîntător. Tablourile nimfelor au un caracter și un colorit cu totul opus. Ele parează cu grație și priviri pline de tandrețe și voluptate loviturile pe care încearcă să le dea misogyninienii. Totuși Amor poruncește ca nimfele să lupte și să învingă pe sălbatici; ele îi atacă cu armele sentimentului, iar ei nu mai opun decît o slabă rezistență. Dacă mai au forța să ridice brațul ca să dea o lovitură, nu mai au curajul să-l lase să cadă; în sfîrșit măciucile le scapă din mîini. Învinși și fără apărare ei se aruncă la picioarele învingătorilor care, fiind tandri din fire, îi grațiază, înlănțuindu-i cu ghirlande de flori. Amor, mulțumit, unește pe Clairville cu Constance, pe misogyninieni cu nimfe, dă lui Dorval pe Zeneida, o tînră nimfă crescută de zeu. Un marș de triumf deschide baletul, nimfele duc legați pe învinși, Amor poruncește o serbare și începe un divertisment general. Scenele principale sînt dansate de acest zeu, de Clairville și Constance, Dorval și Zeneida, de Jocuri și Plăceri. Contradansul nobil al baletului se desface pe nesimțite în doi cîte doi și toată lumea pe rînd se urcă pe vas. Trepte mici, puse în diferite sensuri și diverse înălțimi, servesc ca un fel de pedestal acestei trupe de îndrăgostiți și prezintă un mare grup distribuit cu eleganță. Se ridică ancora, zefirii și suspinele îndrăgostiților umflă pînzele și corabia iese în larg, de unde, împinsă de vînturi favorabile, plutește spre Citera.¹

¹ Baletul acesta a fost montat cu mare grijă și nu s-a cruțat nimic. Nimfele aveau veșminte elegante cu un corsaj prea puțin diferit de al amazoanelor. Costumele sălbaticilor aveau o formă ciudată și erau dintr-o singură culoare; o parte a pieptului, a brațelor și picioarelor erau de culcarea cîrnii. Amor se recunoștea după aripile sale și era îmbrăcat după moda corsarilor pe brigantine. Hainele Jocurilor și Plăcerilor erau imitate după ale marinarilor care servesc pe corăbiile corsarilor, cu deosebirea că erau mai galante. Această trupă de copii semăna cu acele mici figuri de porțelan de Saxa cu care sînt împodobite șemineurile.

Clairville, Dorval și Constance, fără să aibă o ținută bogată, purtau costume confecționate cu gust. Podoabele lor erau într-o dezordine plăcută.

Toate costumele au fost desenate de domnul Boquet, iar muzica compusă de domnul Granier. Ea imita accentele naturii și avea o me-

Voi trece acum la *Gelosul fără rival*, balet spaniol, și vă previn că și aici veți vedea lupte și pumnale. *Mizantropul* este denumit „omul cu panglica verde” și pe mine mă vor numi poate „omul cu pumnale”. Dar dacă s-ar reflecta la arta pantomimă, la limitele strîmte care îi sînt trasate și incapacitatea ei de a exprima ceea ce se numește dialog liniștit, dacă nu s-ar uita cît de mult este subordonată regulilor picturii care, ca și pantomima, nu poate să redea decît momente, nu voi putea fi dezaprobat, fiindcă eu le-am ales pe cele care, prin legătura și succesiunea dintre ele, mișcă inima și impresionează sufletul. Nu știu dacă am făcut bine dedicîndu-mă acestui gen, însă lacrimile pe care publicul le-a dăruit mai multor scene din baletele mele, emoția vie produsă de acestea mă conving că dacă n-am atins încă ținta ce mi-am propus, am găsit cel puțin drumul care mă conduce acolo. Nu mă laud că aș putea să străbat distanța enormă care mă desparte de ea, fiindcă acest succes este rezervat numai acelorora cărora geniul le dă aripi, dar voi avea cel puțin mulțumirea de a fi deschis calea ce duce acolo. A arăta drumul pe care se poate merge la perfecțiune este un merit satisfăcător pentru cine n-a avut forța de a o atinge.

Fernand este iubitul lui Inès ; francezul Clitandre, un tînăr elegant și vioi, iubitul Beatricei, prietena lui Inès. Cu aceste personaje se leagă toată intriga. Clitandre se ceartă strașnic cu Beatrice din cauza unei mișcări de șah.¹

Iodie variată și armonioasă. Compozitorul transpusesese, în sfîrșit, acțiunea în muzică ; fiecare pasaj avea o expresivitate care dădea mișcărilor dansului forță și energie și anima toate tablourile.

¹ În ciuda celor ce au spus criticaștrii contra scenei simultane și a partidei de trictrac jucată în prima parte a scenei întîi din *Tată de familie* de domnul Diderot, ceea ce o face mai reală și mai naturală. eu am pus un joc de șah în baletul meu. Teatrul este sau ar trebui să fie un tablou fidel al vieții omenești ; deci orice se face în societate decent și este îngăduit trebuie să fie reprezentat pe această pînză. Cu atît mai rău pentru proști dacă nu-i încîntă frumosul simplu, dacă inima lor este înghețată și sînt insensibili la imaginile interesante care reprezintă moravuri plăcute și cinstite. Trebuia oare ca un autor să-și părăsească sentimentele, să renunțe la natură și să scrie feerii și farse grosolane în care nu ești emoționat decît de apariții de zei și eroi ?

Inès caută să împace pe Clitandre cu Beatrice dar aceasta, mîndră din fire, se retrage; disperat Clitandre o urmează însă, neputînd să obțină iertare, se întoarce după o clipă și se roagă de Inès să-l ajute. Aceasta îi promite că se va interesa de el dar în același timp îi spune că pentru ea este periculos să fie găsită singură cu el, fiindcă Fernand e gelos. Francezul, neastîmpărat și preocupat mai mult de dragostea sa decît de teama lui Inès, se aruncă la picioarele ei, rugînd-o să nu uite să vorbească lui Beatrice. În acest moment apare Fernand și fără să mai cerceteze se aruncă furios asupra lui Clitandre, îl apucă de mîină chiar cînd acesta o sărută pe a lui Inès. Ea se forțează să scape și, scoțînd un pumnal, lovește. Dar Inès înlătură lovitura, iar Beatrice, atrasă de zgomot, acoperă cu corpul său pe acela al iubitului ei. Din acest moment spanioul interpretează contra sa sentimentele lui Inès; compătimirea ei i se pare tandrețe, temerile drept dragoste. Ațîțat de imaginile pe care gelozia i le trezește în suflet se desprinde de Inès și aleargă după Clitandre care scapă fugind grăbit. Dar Fernand, disperat că n-a putut să-și potolească furia, se întoarce prompt către Inès ca să-i dea lovitura pe care o destinase pretinsului său rival. El vrea s-o lovească, însă mișcarea ei, voind să se arunce înaintea brațului care o amenință, oprește pornirea gelosului și face să-i cadă pumnalul din mîină. Un gest al lui Inès pare că reproșează iubitului său nedreptatea ce comite. Disperată că supraviețuiește bănuiei lui se prăbușește pe un fotoliu; Fernand, tot gelos dar rușinat de brutalitatea sa, cade pe un scaun. Cei doi îndrăgostiți sînt imaginile disperării și ale amorului mînios. Ochii lor se caută și se evită, se aprind și se înduioșează; Inès scoate din sîn o scrisoare. Fernand o imită și fiecare citește acolo sentimentele celui mai înflăcărat amor, dar amîndoi crezîndu-se înșelați rup cu ciudă aceste prime garanții ale dragostei lor. Deopotrivă de supărați de acest semn de dispreț ei privesc atenți portretele pe care le-au schimbat între ei și, nemaivăzînd decît trăsăturile necredinței și ale sperjurului, le aruncă la picioarele lor. Totuși Fernand exprimă prin gesturi și priviri cît de mult îi sfișie inima acest sacrificiu; numai printr-o violentă sforțare se desparte de un portret drag și îl lasă să cadă sau mai bine

zis cu greu îl lasă să-i scape din mâini. În acest moment se aruncă pe scaun pradă durerii și disperării.

Beatrice, martoră a acestei scene, face atunci eforturi ca să-i împace și să-i apropie. Înș schițează primii pași însă, observînd că Fernand nu răspunde elanului său, încearcă să fugă; Beatrice o oprește pe loc, iar spaniolul, văzînd că iubita sa vrea să-l evite, încearcă să fugă la rîndul său cu o înfățișare de descurajare și ciudă.

Beatrice stăruie să-i împace. În acest scop îi obligă să-și întindă mîna.

Ei se împotrivesc, se lasă trași, dar ea reușește să-i facă să-și dea mîna și să-i reunească; apoi îi privește cu un surîs șiret; cei doi îndrăgostiți, neîndrăznind să se privească, stau spate în spate; pe nesimțite se întorc, Înș se convinge printr-o privire că Fernand a iertat-o, iar acesta îi sărută cu înflăcărare mîinile. Toți trei se retrag plini de bucurie.

Clitandre apare pe scenă; intrarea sa este un monolog din care reiese teama și neliniștea; el își caută iubita însă, zărimdu-l pe Fernand, fuge. Acesta își manifestă recunoștința către Beatrice, dar întrucît nimic nu seamănă mai mult cu dragostea decît prietenia, Înș, care îl surprinde sărutînd mîna lui Beatrice, prinde prilejul să se răzbune pe iubitul său pentru scena prin care o făcuse să treacă gelozia lui. Ea se preface geloasă, spaniolul, crezînd că e sinceră, caută s-o convingă de nevinovăția sa dîndu-i noi dovezi de dragoste; ea se arată insensibilă și, privindu-l cu ochii tulburi și amenințatori, îi arată un pumnal; el se înfioară și de spaimă se dă îndărăt, apoi se avîntă să i-l smulgă dar ea se preface că și-l înfige în piept, se clatină și cade în brațele însoțitoarelor sale.

Văzînd aceasta Fernand rămîne nemișcat, fără simțire; neascultînd decît de disperarea sa, se lasă în voia ei și încearcă să se omoare. Toți spaniolii sar și îl dezarmează. Furios, el se luptă cu ei și doboară pe mai mulți dintre salvatorii săi; covîrșit însă de număr și de durerea sa, forțele îi slăbesc încet, încet, ochii se întunecă, se închid, trăsăturile sale indică moartea și el cade leșinat în brațele spaniolilor.

Înș, care la începutul acestei scene se bucura de o răzbunare ce i se părea inocentă și ale cărei urmări nu le prevedea, văzînd tristețile ei efecte, dă semnele celui mai sincer

regret ; se repede la iubitul său, îl strânge tandru în brațe, îl apucă de mână și se silește să-l readucă în viață. Fernand deschide ochii, privirea sa pare tulbure, întoarce capul în partea lui Inès și, uimit, nu-i vine să creadă ceea ce vede, nu se poate convinge că Inès trăiește. Îndoindu-se de fericirea sa, el își exprimă, rînd pe rînd, surprinderea, teama, bucuria, dragostea și încîntarea ; cade la picioarele iubitei sale, care îl cuprinde în brațe cu cea mai pasionată dragoste.

Evenimentele variate produse în această scenă conduc la o acțiune generală ; bucuria cuprinde pe toți și se manifestă prin dansul la care prezidează Fernand, Inès, Beatrice și Clitandre. După mai mulți pași care exprimă veselia și voluptatea, executați de fiecare în parte, baletul se termină cu un contradans general.

E ușor de observat, domnule, că acest balet nu este decît o îmbinare a celor mai impresionante scene din dramaturgia noastră. Am reunit tablourile celor mai buni maeștri ai noștri.

Primul este luat de la domnul Diderot, al doilea prezintă o lovitură de teatru imaginată de mine, vorbesc de momentul cînd Fernand ridică brațul asupra lui Clitandre ; următorul este extras din *Mahomet* și anume acela în care el vrea să înjunghie pe Irène și ea îi spune, aruncîndu-se în fața loviturii :

Inima ți-am dat-o, haide, mă lovește !

Ridicat-ai brațul. Cine te oprește ?

Scena de supărare, scrisorile rupte și portretele restituite cu dispreț reprezintă scene din *Dragoste cu toane* de Molière ; împăcarea lui Fernand și Inès nu este altceva decît aceea a Mariane și Valeriu din *Tartuffe*, condusă cu abilitate de către Dorina ; gelozia prefăcută a lui Inès este un episod născocit de mine ; eroarea lui Fernand, furia, disperarea și prăbușirea sînt imagini ale furiei lui Oreste din *Andromaca* de Racine ; mărturisirea în sfîrșit, este scena extrasă din *Rhadamiste* și *Zenobia* de domnul Crebillon. Tot ceea ce leagă aceste tablouri ca să formeze unul singur îmi aparține.

Vedeți, domnule, că acest balet nu este decît o încercare pe care am făcut-o ca să pipăi gustul publicului și să mă conving dacă este posibil să asociez genul tragic cu dansul. Totul mi-a reușit și a avut succes, chiar și scena de supărare jucată

în parte șezînd și în parte în picioare. Ea a părut tot atît de animată și naturală ca și celelalte. Acest spectacol se joacă de zece luni cu același succes, ceea ce este un efect sigur al dansului de acțiune; el apare mereu nou, fiindcă vorbește sufletului și interesează deopotrivă inima și ochii.

Am trecut ușor peste părțile de detaliu ca să vă scutesc de plictiseala pe care v-ar fi produs-o și vreau să închei cu cîteva reflexii asupra încăpățînării, nepăsării și lenii artiștilor și asupra ușurinței cu care publicul cedează în fața obișnuinței.

Să fie întrebați, domnule, toți acei care aplaudă indiferent ce și care își închipuie că și-au pierdut banii plătiți la intrare dacă n-au bătut din mîini și din picioare, să fie întrebați cum li se pare dansul și baletele?

„Miraculos, vor răspunde, foarte bune, și divertismentele sînt uimitoare“. Spune-le că sînt necesare unele schimbări, că dansul este rece, baletele n-au alt merit decît acel al reprezentării, că le lipsește expresivitatea, că pantomima este ignorată, că planurile lor sînt fără sens sau prea mici sau prea vaste, că teatrul are nevoie de o considerabilă reformă, și ei vă vor trata drept stupid și nebun. Ei nu-și pot imagina că dansul și baletele le pot procura o plăcere mai vie. „Continuați, vor adăuga ei, să executați piruete frumoase și excelente *entre-chats* și să vă țineți îndelung pe vîrfurile picioarelor ca să ne faceți cunoscute dificultățile tehnice ale dansului, mișcați mereu picioarele cu aceeași viteză și vom fi mulțumiți. Noi nu voim schimbări, totul este bine și nu se poate face nimic mai plăcut“.

„Însă dansul, vor continua oamenii de gust, nu vă procură decît senzații mediocre și veți cunoaște altele mult mai vii dacă această artă va fi dusă la gradul de perfecțiune pe care îl poate atinge“.

„Noi nu voim, li se va răspunde, ca baletele să ne înduioșeze, să ne facă să vărsăm lacrimi, noi nu voim ca arta aceasta să ne dea preocupări serioase; raționamentele îi vor lua farmecul; nu judecata trebuie să-i conducă mișcările ci nebunia tumultului ei; bunul simț, o va nimici. Noi voim să rîdem la balet, să conversăm la tragedii și să vorbim de mici întâmplări, de mici supeuri și echipaje la comedii“.

Iată, domnule, un sistem destul de general. Este oare posibil ca geniul creator să fie mereu persecutat? Să fii prieten al adevărului este un titlu care revoltă pe toți cei care se tem de el. Domnul de Cahusac dezvăluie frumusețile artei noastre și propune reformele necesare; el nu vrea să sărăcească dansul ci, dimpotrivă, nu caută decît să traseze un drum sigur pe care dansatorii să nu se poată rătăci; ideile sale sînt disprețuite. Domnul Diderot, acest filozof prieten al naturii, adică al adevărului și frumosului simplu, caută de asemenea să îmbogățească scena franceză cu un gen pe care l-a creat mai puțin din imaginația sa și mai mult după modelul umanității; el ar vrea să substituie pantomima manierelor, tonul naturii aceluia exagerat al artei, hainele simple bagatelilor și fireturilor, adevărul fabulosului, spiritul și bunul simț jargonului întortochiat și acelor mici portrete rău pictate care diformează natura și o urîtesc; el ar vrea să merite Comedia franceză titlul glorios de școală morală, deci contrastele să fie mai puțin izbitoare și folosite cu mai multă artă pentru ca virtuțile să fie plăcute și încîntătoare, fără să fie nevoie a fi opuse viciilor, pentru că aceste umbre prea puternice, departe de a da valoare scopurilor și de a le lumina, le slăbesc și le întunecă. Dar toate eforturile sale sînt neputincioase.

Tratatul asupra dansului a domnului de Cahusac este tot atît de necesar dansatorilor după cum studiul cronologiei este indispensabil celor ce vor să scrie istoria. Totuși a fost criticat de către profesioniștii dansului și a provocat chiar glume de prost gust din partea celor care, din anumite motive, nu puteau nici să-l citească nici să-l înțeleagă. Cît de mult oare a contrariat cuvîntul pantomimă pe cei care practică dansul serios? „Ar fi ciudat, spun ei, de văzut acest gen dansat în pantomimă“. Recunoașteți, domnule, că trebuie să ignorezi cu totul semnificația cuvîntului ca să folosești un asemenea limbaj. Aș prefera să mi se spună: renunț la spirit, nu mai vreau să am suflet, vreau să fiu o brută toată viața.

Mai mulți dansatori care susțin că este imposibil a uni pantomima cu execuția mecanică și care n-au făcut nici o încercare, nici un efort ca să reușească, atacau din nou lucrarea domnului de Cahusac cu arme mult mai slabe. Ei îi reproșau că nu cunoaște tehnica artei și de aici trăgeau concluzia

că raționamentele lui nu se bazau pe nici un principiu. Ce vorbărie !

Este necesar să știi să execuți *gargoillade* și *entrechat* ca să judeci în mod logic calitățile acestui spectacol, să simți ce îi lipsește și să indici ce i se potrivește ? Trebuie oare să fii dansator ca să observi lipsa de spirit a unui *pas de deux*, contradicțiile fără sens obișnuite în balet, lipsa de expresivitate a execuțiilor și mediocritatea talentului unor compozitori ?

Ce s-ar putea spune despre un scriitor care refuză să accepte judecata parterului fiindcă publicul care îl compune nu știe să facă versuri ?

Dacă domnul de Cahusac s-ar fi preocupat de pașii dansului, de mișcările măsurate cu compasul ale brațelor, de înlănțuirea și combinarea complicată a timpilor, ar fi riscat să se rătăcească. El însă a lăsat părțile acestea grosolane celor care n-au decît picioare și brațe. N-a vrut să scrie pentru ei ; el n-a tratat decît despre poetica artei căreia i-a pătruns spiritul și caracterul. Foarte rău pentru cei care nu pot nici să-l guste nici să-l înțeleagă. Este adevărat că genul pe care îl propune este greu, dar din această cauză este mai puțin frumos ? Este singurul care convine dansului și care poate să-l înfrumusezeze.

Marii actori vor fi de părerea domnului Diderot, mediocrii sînt singurii care se vor ridica împotriva genului indicat de el. De ce ? Pentru că este luat din natură, pentru că are nevoie de oameni ca să fie redat și nu de automate, fiindcă cere o perfecțiune care nu se poate dobîndi dacă nu ai înăscut germele necesar și pentru că nu este vorba numai să debitezi ci să simți intens și să ai suflet.

Ar trebui, spuneam într-o zi unui actor, să jucați *Tată de familie* și *Fiul natural*. „Pe scenă nu produc efect“, mi-a replicat el. Ați citit aceste două drame ? „Da“, mi-a răspuns. Ei bine, n-ați fost mișcat, sufletul dumneavoastră n-a fost afectat, inima nu vi s-a înduișat și ochii nu vi s-au umezit de lacrimi privind tablourile simple și emoționante pe care autorul le-a descris atît de natural ?

„Am simțit toate acestea”, mi-a spus el. Atunci, i-am răspuns, de ce vă îndoiiți de efectul pe care aceste piese l-ar produce în teatru dacă v-au încântat deși au fost lipsite de farmecul iluziei pe care li-l dă scena și de forța ce ar avea-o când ar fi jucate de actori buni? „Iată greutatea, a continuat el; rar s-ar putea găsi un mare număr de actori capabili să joace aceste piese; scenele simultane ar produce încurcătură la reprezentare și acțiunea aceasta de pantomimă ar fi stînca de care ar eșua cea mai mare parte dintre actori. Scena mută este spinoasă, ea este piatra de încercare a actorului. Frazele tăiate, suspensiile, tăcerile, suspinele, sunetele abia articulate ar cere o veridicitate, o însuflețire, o expresivitate și o spiritualitate pe care nu oricine poate să le aibă; simplitatea costumelor, dezbrăcînd pe actor de înfrumusețarea pe care o dă arta, îl va lăsa vederii așa cum este el. Talia sa, nemaifiind înălțată prin eleganța podoabelor, ca să placă, va avea nevoie să fie frumoasă în mod natural; nimic nu va mai ascunde defectele sale, iar ochii spectatorului, nemaifiind orbiți de sclipirea paietelor și de strălucitoare bagatele, se vor fixa numai asupra actorului”. Sînt de acord, i-am spus, că simplitatea, în orice gen, cere o mare perfecționare, că numai frumuseții îi șade bine să fie simplă și că îmbrăcăminte ușoară îi mărește farmecul, însă nu-i greșeala nici a domnului Diderot nici a domnului de Cahusac dacă marile talente sînt rare. Ei nu cer decît o perfecțiune care se poate atinge prin emulație.

Genul descris de ei este genul prin excelență, fiindcă nu își ia trăsăturile și frumusețea decît de la natură.

Dacă părerile și sfaturile domnilor Diderot și de Cahusac nu sînt urmate, dacă drumurile indicate de ei spre a se ajunge la perfecțiune sînt disprețuite, mai pot eu să mă laud că voi reuși? Nu, fără îndoială, domnule, ar fi o îndrăzneală să mă gîndesc că voi putea.

Știu că frica deșartă de a inova oprește pe artiștii timorați; nu uit nici că obișnuința leagă talentele mediocre de vechile procedee ale profesiei; îmi dau seama că în toate genurile imitația are farmece care încîntă pe toți cei care sînt

lipsiți de gust și fără talent. Cauza este simplă : e mult mai ușor să copiezi decât să creezi.

Cîte talente nu s-au rătăcit printr-o imitație servilă ? Cîte vocații înăbușite și cîți artiști n-au rămas necunoscuți fiindcă au părăsit genul și maniera care li se potrivea și au făcut eforturi ca să-și adapteze ceea ce nu era făcut pentru ei ? Cîți artiști cabotini și parodiști nu sînt de plîns pentru că au renunțat la accentele naturii, la ei înșiși, la vocea, mersul, gesturile și fizionomia lor, ca să împrumute un organ al vorbirii, un joc, o pronunție, un umblet, o expresivitate în trăsături, care îi desfigurează astfel încît nu mai sînt decît caricatura ridicolă a originalelor pe care au vrut să le copieze. Mulți dansatori, pictori și muzicieni s-au pierdut, urmînd acest drum ușor dar vătămător ce ar duce pe nesimțite la distrugerea artelor dacă secolele n-ar produce mereu cîteva oameni rari care, luînd natura ca model și geniul drept ghid, se ridică, printr-un zbor îndrăzneț, cu propriile lor aripi, la perfecțiune.

Toți acei care sînt subjugăți imitației vor uita natura frumoasă ca să nu se gîndească decît la modelele ce îi impresionează și îi cuceresc, adesea imperfecte, și a căror copie nu poate să placă.

Întrebați pe artiști de ce nu se silesc să fie originali și să dea artei lor o formă mai simplă, o expresie mai veridică, un aer mai natural. Ca să-și justifice nepăsarea și lenea vă vor răspunde că se tem de ridicol, că este primejdios să inovezi și să creezi, că publicul este obișnuit cu o anume manieră și a te depărta de ea înseamnă a-i displace. Acestea sînt motivele pe care se vor întemeia ca să supună artelor capriciului și schimbărilor, fiindcă ei nu vor ști că sînt niște copii ai naturii, că trebuie să o urmeze numai pe ea și să nu se abată de la regulile ei. În sfîrșit se vor sili să vă convingă că se obține mai multă glorie vegetînd și tînjind la umbra originalelor care îi eclipsează și îi zdrobesc decît prin efortul de a fi originali ei înșiși.

Domnul Diderot n-a urmărit alt scop decît a perfecționa teatrul, voind să readucă la natură pe toți actorii care se depărtaseră de ea. Domnul de Cahusac rechemă pe dansatori

la veridicitate ; dar tot ce au spus ei părea fals, fiindcă nu prezintă decît trăsăturile simplității. Nu s-a admis că nu este necesar decît mult spirit ca să poată fi aplicate îndrumările lor. Cine recunoaște că nu-l posedă ? Dacă mărturisești că îți lipsește expresivitatea înseamnă să recunoști că n-ai suflet. Se spune : n-am plămîni, dar n-am auzit zicîndu-se n-am măruntaie. Dansatorii recunosc uneori că le lipsește vigoarea, însă n-au aceeași sinceritate cînd e vorba de sărăcia imaginației lor. În sfîrșit maeștrii de balet declară cîteodată cu naivitate că nu compun repede, că meseria îi plictisește, însă nu admit că, la rîndul lor, plictisesc pe spectator, că sînt reci, neclari, monotoni și că n-au talent. Așa sînt, domnule, cei mai mulți dintre oamenii care se consacră teatrului ; toți se cred perfecți. De aceea nu este de mirare că acei care au încercat să le deschidă ochii se dezgustă și regretă că au avut intenția să-i tămăduiască.

Amorul propriu este în toate situațiile și în toate stările sociale un rău incurabil. În zadar se caută a se readuce arta la natură, este o dezertare generală. Nu există amnistie care ar putea determina pe artiști să revină sub drapelele ei și să se reunească sub steagurile adevărului și ale simplității. Este un serviciu străin de ei care le-ar fi prea penibil și aspru. Li s-a părut deci că este mai simplu să spună că domnul de Cahusac vorbește ca autor, nu ca dansator, și că genul pe care îl propune este extravagant. Din același motiv s-a strigat că *Fiul natural* și *Tatăl de familie* nu sînt piese de teatru și a fost mai ușor să se oprească la această afirmație decît să încerce a le juca ; astfel actorii au dreptate, iar autorii sînt niște imbecili. Lucrările lor nu sînt decît visuri de moraliști plictisitori și prost dispuși, fără nici o valoare și fără nici un merit. Cum ar putea să aibă ? Se aud oare la ei cuvintele mici, toate discuțiile mărunte la modă, micile portrete, micile epigrame și micile cuvinte de duh, căci tot ce este infinit de mic place la Paris. Am cunoscut un timp cînd nu se vorbea decît de copii mici, de micii actori, micii violoniști, de micul englez și de micul cal de la bilci.

Ar fi folositor, domnule, ca cea mai mare parte a celor care se consacră dansului și se dedică baletului să aibă maeștri

abili care să-i învețe tot ceea ce ignorează și este intim legat de starea lor. Cei mai mulți disprețuiesc și sacrifică toate cunoștințele pe care ar fi util să le posede unei trîndăvii respingătoare, unui gen de viață și de risipă care degradează arta și înjosește pe artist. Această purtare rea, pe bună dreptate imputată, este baza prejudecății fatale care, fără nici o diferențiere, domnește împotriva oamenilor ce se consacră teatrului, prejudecată ce s-ar risipi curînd, cu toată cenzura amară a prea ilustrului „Cinic“ al acestui secol, dacă ei ar încerca să se distingă prin moravuri și superioritatea talentelor.

Sint, etc.

C U P R I N S U L

	<u>Pag.</u>
INTRODUCERE	5
PREFAȚA	19
SCRISORILE LUI NOVERRE CĂTRE VOLTAIRE ȘI ALE LUI VOLTAIRE CĂTRE NOVERRE	25
SCRISORI DESPRE DANS ȘI BALETE	33
SCRISOAREA I	35
SCRISOAREA II	39
SCRISOAREA III	44
SCRISOAREA IV	49
SCRISOAREA V	54
SCRISOAREA VI	59
SCRISOAREA VII	69
SCRISOAREA VIII	75
SCRISOAREA IX	94
SCRISOAREA X	113
SCRISOAREA XI	122
SCRISOAREA XII	130
SCRISOAREA XIII	144
SCRISOAREA XIV	154
ULTIMA SCRISOARE	166

Redactor responsabil : Victoria Giurcă
Tehnoredactor : George Doru

*Dat la cules 16.10.67. Bun de tipar 17.11.67.
Tiraj 10.120. Hârtie Scris tip. I.A. sat. de
80 gr. m.² Ft. 61 X 86/16. Coli ed. 10,12. Coli
de tipar 11,5. Ediția I. Comanda 1739. Planse 1.
A. nr. 16943. Pentru bibliotecile mici indicele
de clasificare 78.*

Tiparul executat sub comanda nr. 800 la
Intreprinderea Poligrafică „Tiparul”
Str. F-ca de Chibrituri 9-11 București
Republica Socialistă România